



ذاكرة الكتاب

التَّطَوُّرُ فِي الْفُتُونِ

تأليف: توماس مونرو

163

الجزء الثالث



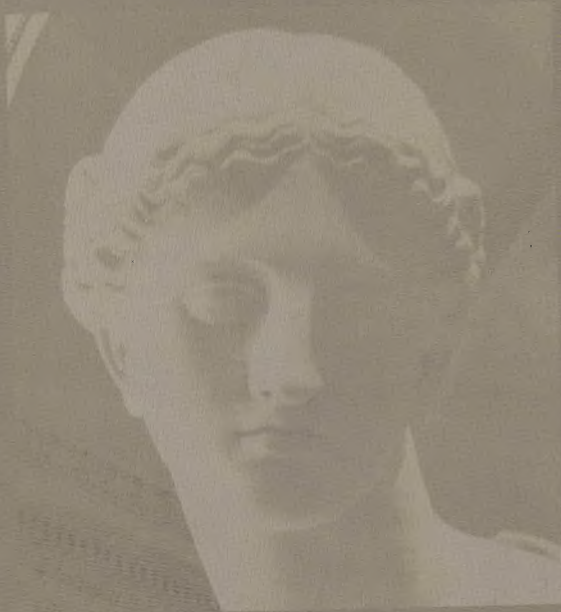
نقله إلى العربية

عبد العزيز توفيق جاويد

محمد علي أبو درة

لويس اسكندر جرجس

راجعه: أحمد نجيب هاشم



www.gocpu.gov.eg

تصميم الغلاف: فكري يونس

التطور فى الفنون

وبعض نظريات أخرى فى تاريخ الثقافة

(الجزء الثالث)

تأليف: توماس مونرو

نقله إلى العربية: محمد على أبو درة

لويس اسكندر جرجس

عبد العزيز توفيق جاويد

راجعته: أحمد نجيب هاشم

وزارة الثقافة



تعنى بنشر أبرز الأعمال الفكرية والأدبية
والنقدية التي طبعت في بدايات القرن العشرين

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير
عبد العزيز جمال الدين
مدير التحرير
طارق هاشم
سكرتير التحرير
سالم الشهباني

الأراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف في اللقائ الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن
كتابى من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

ملحة ذاكرة الكناية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
مسعود شومان
أمين عام النشر
محمد أبوالمجد
مدير عام النشر
ابتهال العسلى
الإشراف الفنى
د. خالد سرور

• التطور في الفنون (٢ج)

• تأليف: توماس مونرو

• هذه الطبعة،

الهيئة العامة لقصور الثقافة

القاهرة 2014م

• تصميم الغلاف،

فكرى يونس

• رقم الإيداع، ٢٠١٤ / ١٥٠٦٦

• الترقيم الدولي، 978-977-718-768-X

• المراسلات،

باسم / مدير التحرير

على العنوان التالي، ١٦ شارع أمين

سامى - القصر العيسى

القاهرة - رقم بريدى 11561

ت، 7947891 (داخلى، 180)

• الطباعة والتنفيذ،

شركة الأمل للطباعة والنشر

ت، 23904096

التطور فى الفنون

وبعض نظريات أخرى فى تاريخ الثقافة

هذه ترجمة لكتاب :

**EVOLUTION IN THE ARTS AND OTHER THEORIES
OF CULTURE HISTORY**

By

THOMAS MUNRO

Published by the Cleveland Museum of Art

- التعريف بالمؤلف -

هو توماس منرو ، من علماء التربية ؛ ولد في أوماها (بنراسكا) في ١٥ فبراير ١٨٩٧ . درس بكلية أمهرست من ١٩١٢ - ١٩١٥ ، وحصل على بكالوريوس الآداب في جامعة كولومبيا في ١٩١٦ فالماجستير في ١٩١٧ ثم الدكتوراه في ١٩٢٠ . فدرجة (L.H.D.) مع مرتبة الشرف Coe Coll. في ١٩٥٥ . وعين مدرسا للفلسفة والاقتصاد بجامعة كولومبيا ١٩١٨ - ١٩٢٤ . فمدير تربوى مساعد بمؤسسة بارنز الخيرية ، أستاذ زائر للفن الحديث بجامعة بنسلفانيا ١٩٢٤ - ٢٧ أستاذ الفلسفة بجامعة لونج ايلاند ، ١٩٢٧ - ٢٨ ، ثم أستاذ الفلسفة بجامعة رتجرز ١٩٢٨ - ٣١ ، محاضر في الفنون الجميلة بجامعة نيويورك ١٩٢٧ - ٣٠ ، محاضر بمعهد بنيويورك بيبلز ٢٨ - ١٩٢٩ - أستاذ الفنون بجامعة وسترن رزيرف ١٩٣١ - ٦٧ ، أستاذ غير متفرغ ١٩٦٧ - فرنيس لقسم الفنون ١٩٣٣ - ٥١ ؛ أمين شئون التربية بمتحف كليفلاند للفنون ١٩٣١ - ٦٧ ، أستاذ زائر لعلم الجمال بجامعة السوربون بباريس ١٩٥٠ عضو اللجنة الدولية في مؤتمرات علم الجمال من الثالث الى السادس ١٩٥٦ - ٦٨ . عضو باليونسكو بلجنة الاعلان للتربية العامة للفنون ١٩٤٨ - ٥٠ ، عضو لجنة الفنون الجميلة ببيئة التخطيط بكليف ستي ١٩٤٦ - ٦٠ . أنعم عليه بوسام الليجيون دوتير من فرنسا برتبة ضابط ٠٠ زميل A.M. باكاديمية الآداب والعلوم الأمريكية (A.A.A.S.) والجمعية الملكية للفنون بلندن ، وعضو بالجمعية الفرنسية لعلم الجمال بباريس ، وعضو الجمعية الفلسفية الأمريكية وعضو الجمعية الأدبية للتقدم بالعلوم وعضو الجمعية الأمريكية لعلم الجمال ورئيس لها ١٩٤٢ - ٤٤ ، رئيس شرف لها في ١٩٦٢)

وهو مؤلف

في ١٩٢٨	Scientific Meth. in Aesthetics
في ١٩٣٠	Great Pictures of Europe
في ١٩٤٩	The Arts and Their Interctation
في ١٩٥٦	Toward Science in Aesthetics
في ١٩٥٦	Art Education

نشر ١٩٦٣	Evolution in Arts
نشر ١٩٦٥ ؛ اشترك فى تأليف	Oriental Aesthetics
١٩٢٣ ؛	An Introduction to reffective thinking
فى ١٩٢٥ ؛	Am. Economic Life
فى ١٩٢٦ ؛	Primitive Negro Sculpture
فى ١٩٢٩ ؛	Art and Education
فى ١٩٣٥ ؛	Methods of Teaching the Fine Arts
١٩٤١	Artin Am. Life and Education
فى ١٩٤٧ ،	The Future of Aesthetics
	أسهم فى تحرير مجلة Jour.

Aesthetics and Art Criticism ومحرر مقالات عديدة فى الفن والفلسفة والتربية نشرت فى كثير من المجلات وهو يقيم بمدينة واشنطن ومكتبه فى متحف الفنون بكلبفلاند .

يوليو ١٩٧٢

ع * ت جاويد

فهرس

♦ الفصل التاسع عشر ♦ التغير التراكمى فى الفنون والعلوم

الموضوع	الصفحة
١ - هل تعد العلوم مواد تراكمية والفنون غير تراكمية ؟ ..	٩
٢ - الأدوار التراكمية فى التغير الفنى	١٧
٣ - الأعمال الفنية الخاصة باعتبارها تراكمية بدرجات متفاوتة	٢٩
٤ - التقدم فى الفنون والعلوم	٣٤
٥ - الخلاصة	٥٣

♦ الفصل العشرون ♦ الفنون بوصفها تقنيات سيكولوجية اجتماعية

١ - التقنيات الجمالية والنغمية - تكنولوجيا الفنون	٥٥
٢ - بين نظريات الفن التطبيقية والتعبيرية	٦٤
٣ - العلاقات التاريخية بين الفنون والتقنيات النغمية	٨٠
٤ - انتشار العلوم من خلال حقول متعاقبة من الظواهر	٨٦
٥ - التقنيات والتكنولوجيا والعلوم البحتة فى مختلف الحقول وعلاقتها بالفنون	٩٦
٦ - طرائق التفكير السابق لعصر العلم فى مختلف الحقول	١٠٧
٧ - المحاولات القديمة لتوفير تكنولوجيا للفن فى أوروبا	١١٧

- ٨ - التكنولوجيا الفنية في الهند • نظرية راسا ١٢٧
- ٩ - الاتجاهات الغربية نحو الخبرة الجمالية ١٣٢
- ١٠ - ردود الفعل الرومانتيكية ضد التكنولوجيا العقلانية في الفن والحياة • أمثلة غربية وشرقية ١٣٨
- ١١ - الاتجاهات المتغيرة نحو العلم في مختلف الفنون ١٤٩
- ١٢ - الامتدادات الممكنة للعلم والتكنولوجيا في حقل الفنون .. ١٥٥
- ١٣ - المداخل الرومانتيكية ولعقلاوية الحديثة للتكنولوجيا الفنية ١٦٣
- ١٤ - مختلف أنواع التقانين والعمليات الخلاقة ١٦٦
- ١٥ - قواعد الفن من وجهة نظر لتكنولوجيا الواقعية الطبيعية .. ١٧٢
- ١٦ - ما يحتمل وجزده من قيم وأخطار للعلم والتكنولوجيا في مجال الفن ١٧٨
- ١٧ - الخلاصة ١٨١

♦ الفصل الحادى والعشرون ♦ مستويات التفسير في تاريخ الفن

- ١ - التفسير والوصف - التفسيرات الجزئية ١٨٥
- ٢ - حدود ومستويات التفسير السببى فى العلوم والغيبيات .. ١٩٨
- ٣ - نظريات العلل الأولى أو النهائية للتطور ٢٠٧
- ٤ - الحتمية واللاحتمية فى تفسير التاريخ ٢١٥
- ٥ - أوجه التماثل بين فنون شعوب لا ترابط بينها ٢٢٥
- ٦ - الحتمية المتأصلة والتماثل والانتشار ٢٢٨
- ٧ - الثبات والتغير فى الفن ٢٣٥
- ٨ - بعض مواطن الضعف فى التفسير المثلثى ٢٤٠
- ٩ - التفسيرات التجريبية ، العام منها والخاص ٢٤٦
- ١٠ - ما الذى يسبب التطور فى الفن ! ٢٥٧
- ١١ - الخلاصة ٢٦٠

♦ الفصل الثاني والعشرون ♦ العوامل العليا في تاريخ الفن

١ - الأنواع الرئيسية للعوامل العليا في الفنون	٢٦٣
٢ - التفاعل بين هذه العوامل	٢٧٤
٣ - الطرز التاريخية للتنظيم الاجتماعي	٢٨١
٤ - الجماعات المتنقلة ذوات القربى	٢٨٨
٥ - القرية المقيمة ذات الزراعة البسيطة	٢٩٤
٦ - دولة المدينة	٣٠٣
٧ - الامبراطورية العسكرية	٣١٢
٨ - نظام الاقطاع	٣١٨
٩ - الديمقراطيات الرأسمالية التحررية	٣٢٢
١٠ - الدكتاتوريات الحديثة الفاشية والشيوعية	٣٣٧
١١ - العيوب الثقافية للوحدات السياسية الكبيرة	٣٤٤
١٢ - هل يعبر الفن عن عصره ؟	٣٥١
١٣ - الخلاصة	٣٦١

♦ الفصل الثالث والعشرون ♦ الجدل المتعدد حول التطور الثقافي

١ - الصراع والحل الوسط في الحضارة وفنونها	٣٦٣
٢ - انتقاليد التنافسة والمركبات الجزئية	٣٧٠
٣ - مراحل وتتابعات في أشكال الفن وتقنياته	٣٨١
٤ - المراحل والتعاقبات في الأسلوب	٣٨٩
٥ - التفاعلات الجدلية بين الفنون	٤٠٣
٦ - الخلاصة	٤١١

♦ الفصل الرابع والعشرون ♦
العلية والانتخاب والتحكيم

- | | | | | | |
|-----|---|----|----|----|-----|
| ١ - | ماذا يسبب الحقب الخلاقة في الفنون ؟ | .. | .. | .. | ٤١٣ |
| ٢ - | الانتخاب، الطبيعي والصناعي في تطور الفن | .. | .. | .. | ٤٤٧ |
| ٣ - | النوسع في التحكم الهادف في حقل الفنون | .. | .. | .. | ٤٦٣ |
| ٤ - | القيمة ومسائلها | .. | .. | .. | ٤٧٨ |
| ٥ - | الخلاصة | .. | .. | .. | ٤٨٤ |

الفصل التاسع عشر

التغير التراكمي في الفنون والعلوم

١ - هل تعد العلوم مواد تراكمية والفنون غير تراكمية ؟
الإجابات المتطرفة والإجابات المعتدلة .

هناك حجة كثيرا ما يرددها خصوم فكرة التطور في الفنون ، هي كما أوضحنا في فصل سابق من هذا الكتاب : أن الفن يدأب دائما على « الابتداء من البداية » ، بينما العلوم تحتفظ لنفسها بمكتشفات الأجيال السابقة وتضمها إليها ، فيقال لنا ان العلوم تراكم وتنمو على كر المصور ، بينما الفنون ليست بطبيعتها قابلة للتراكم . على أن هذه الحجة لا تنكر التطور الثقافي بأسره ، كما أن بعض من يدفعون بها يوافقون على أن التطور يحدث في المجالات الثقافية خارج الفنون .

والجدل الدائر حول هذا الموضوع يحتوى في أوفى وأكمل صوره المتطرفة على ست نقاط مزعومة للتباين بين الفن والعلم ، وكلها تزعم أنها جوهرية وثابتة ، فأولها : أنه لا بد للفن من أن يواصل « الابتداء من جديد » أو « العودة الى نقطة الابتداء » بينما لا ينطبق هذا على العلم ، وثانيها : أن الفن لا يحتفظ بمنجزاته السابقة ولا يضمها اليه أثناء مضيه في سبيله . فكل عمل فني أو أسلوب فني يكون من ثم خلقا جديدا تام الجدة في حد ذاته ، على حين أن العلوم تضم إليها مكتشفاتها باطراد ، وثالثها : أن الأعمال الفنية لا يلم بها التقادم ولا تصبح من المهجور النبوذ ، وانما هي تحتفظ بقيمتها الى ما لانهاية ، بينما الأعمال العلمية ، (كالكتب

الدراسية مثلا) لا بد من استبدال أخرى بها كلما أبطلتها مكتشفات جديدة . ورابعها : أن مناهج الفنون تختلف اختلافا جذريا عن مناهج العلوم ، فهي مناهج انفعالية وخيالية وذاتية ولا عقلانية ، بينما مناهج العلوم منطقية ، وموضوعية وعقلانية . ويضاف الى هذه الأمور فى بعض الأحيان ، البند الخامس ، وهو أن الفن يعالج القيم ، بينما العلم يعالج الحقيقة أو الواقع ، وسادسها : أن مجال عمل الفنون هو التفاصيل والجزئيات ، فى حين أن مجال عمل العلوم هو العموميات أو الكليات .

على أن هذه الأقوال الجازمة جديرة بأن يرد عليها أنصار التطور بالغ العناية . اذ كثر ترديدها على الألسن حتى أصبحت أمورا مسلما بها ، دون أن يبذل أحد جهدا كبيرا لتحليلها واختبارها بالأدلة . فلو أنها صحت ، لا تجبرتنا على أن نحكم بأن التطور فى الفن لم يحدث قط ، ولا يمكن أن يحدث على الإطلاق ، وذلك نظرا لأن الفن لا تطورى بحكم طبيعته ذاتها : فهو مجرد تعاقب من الابتداءات والتوقفات غير المستمرة أو الدورات المستقلة .

والدعوى التى يدور عليها البحث فى هذا الفصل ، هى أن كل أوجه التناقض المزعومة هذه ، وذلك الصدع العميق الفاصل بين العلوم والفنون ، يبالغ فيها أصحابها مبالغة كبيرة . أجل ان كلا منها يحتوى على عنصر ضئيل من الصدق فى اشارته الى قدر معين من الفروق الواقعية فى الدرجة . ولكنها ليست بالفروق القاعدية ولا الدائمة ، كما أنها آخذة فى التناقص رويدا رويدا . وهى لا تشكل عائقا جوهريا فى سبيل تطور الفنون ولا هى تدحض حقيقته . ونظرية التطور لا تتطوى ضمنا على أن الفن كان تراكميا باطراد ، منذ البداية ، ودائما وفى كل مكان ، ولا على أنه يتصف الآن بتلك الصفة . ولكنها تصر فعلا على أنه ليس فى طبيعة الفنون ما يمنعها من التطور بصورة تراكمية ، فإن لم يتم ذلك الآن ، فليس ثمة ما يحول دونه مستقبلا ، فضلا عن ذلك فانها تذهب الى أن الفنون قد

اتجهت ذلك الاتجاه الى حد ما فى الماضى ، ولا يحتاج المرء تفنيدا لهذه المناقضة المطلقة الا أن يشير الى عدد قليل من الأمثلة التى تم فيها التراكم الفنى .

وهذه الحاجة تعبر عادة وهى فى أشد صورها تطرفا ، عن نظرة فوطييعية الى العالم ، وهى نظرة تنبع من التقاليد المثالية - منتقلة من أفلاطون عن طريق كانت - تلك التقاليد التى لاحظنا وجودها فى مراحل عديدة من بحثنا هذا ، وهى ترتبط ارتباطا وثيقا بالاعتقاد التاريخى لا الأسطورى بأن كل فنان وكل عمل فنى نسيج وحده ولا سبيل الى مضاهاته بغيره ، فهو انتاج مستقل مصدره الوحي الالهى ، كما ترتبط ارتباطا وثيقا أيضا بمعتقد التنوية الروماتيكية القائل بأن الفن شئ روحى بحت خارج نطاق التنازع الطبيعى (١) من أجل البقاء ، وفى العهد الأخير عمد عدد من أنصار المذهب الفوطييعى من أمثال الدوس هكسلى الى ذكر هذا التناقض المزعوم بصورة بالغة الحدة . وقد سبق أن أشرنا الى قول هكسلى بأن « كل فنان يبدأ عند البداية » بينما « يبدأ رجل العلم من حيث توقف سلفه » وهو يضيف الى ذلك قوله ان المؤلفات العلمية تتقدم وتصبح مهجورة ، بينما الأعمال الفنية ليست كذلك . « فانا للمعرفة بشئون الكهرباء نقرأ مؤلفات العلماء المعاصرين ، ولا نقرأ فاراداي ، ولكن عملا فنيا مثل مسرحية ماكبث لا يمكن أن يحل محله شئ » ، ولا أن يتقدم ويصبح مهجورا . وقد كرر بعض العلماء المحدثين بدورهم هذا القول المألوف . يقول جورج سارتن : « ان الأنشطة العلمية هى وحدها التى تتصف بالتراكم والتقدم (٢) » .

(١) انظر فيما سلف الاقتباسات المنقولة عن كانت وجوتيه وكيرد .

(٢) انظر ر . ب . برى فى « Realms of Value » (كبريدج ، امريكا ، ١٩٥٤) ص ٢٠٨ . فى اقتباس عن كتاب (Life of Science) (١٩٤١ ، ١٩٤٨) ، وانظر ايضا ج . ب . كوانت فى كتابه (On Understanding Science) (نيوهافن ، كونتيكت ١٩٤٧) ص (٢٠) .

ومع ذلك ، فإنه يبدو أن علماء الثقافة والاجتماع أقل من علماء الفيزياء تأكداً من أن العلم إنما هو الجزء التراكمي الوحيد في الثقافة ، وهذه الأستاذة مرجريت ميد من علماء الأنثروبولوجيا تكتب قائلة : « يبدو أنه صار من الضروري نبذ التفريق الذي قام في الماضي بين الطابع التراكمي للتكنولوجيا والطابع اللاتراكمي لنواح أخرى من الثقافة البشرية (١) » . وهي ترى أن نواح معينة من أية ثقافة قد تكون لا تراكمية بسبب عدم قدرة الناس على التعرف عليها أو عجزهم عن تطوير تقنيات - أغنى وسائل فية - لنقلها ، بحيث يمكن أن تكون علاقة من التلمذة العملية المباشرة ، هي الشكل الوحيد لنقل الثقافة ، ولم تكن الفنون هي العناصر الثقافية الوحيدة التي أبطأ الناس في ابتكار وتطوير التقنيات التراكمية لها . وذلك أن أى جزء من أجزاء الثقافة يمكن أن يكون تراكمياً ، وفي رأى هذه المؤلفة « ان من المفاهيم التي لا سبيل الى ضياعها ، « احكام تفاصيل الزخارف » ، بما تحوى من حركة منظمة وصوت وزخرفة للسطوح والمنتجات الفنية . وتقول الأستاذة ميد : ان الفنون لمن أنواع الأنماط الثقافية التي لا بد أن تصان وتعود سيرتها الأولى لو بقي حياً ، بعد احدى الكوارث الجائحة ، ولو نفر قليل من البشر الباقين .

ولا شك أن تعقيدات أول . كروبر على هذا الموضوع جديدة بالذكر بوجه خاص . فإنه بدأ أعماله بتكرار التضاد التقليدي ، ولكنه ما لبث أن

(١) انظر فصلاً بعنوان « محددات السلوك الثقافية » في كتاب رويسون : (Behaviour & Evolution) ص ٤٩٠ ، ٤٨٥ ، ٤٩٢ وانظر أيضاً س . هـ . كروولى ، بفصل عنوانه « الفنون والعلوم وعلم الاجتماع » عقد في كتاب : (The Making of Society) محرره ف . ف . كالفتون (نيويورك ١٩٣٧) ص ٧٢٥ وهو يصرح بأن الفجوة المزعومة بين العلوم والفنون على أساس كون العلوم تراكمية ، بينما الفنون تزهر وتنطفئ كالازهار ، ليست من العمق بشئ ما يظنه الناس عامة ، ولكل فن علم مرتبط به ، كما أن لكل علم فنوناً ترتبط به والنواحي المشتركة في طرائق عمل الاثنين كثيرة . وقاموس علم الاجتماع Dictionary of Sociology (نيويورك ١٩٤٤) ص ١١٠ ، لا يقصر « التطور التراكمي » على الفن وحده ، فهو ما ينتج من النمو والتعديل والتطور الذى يلم بنواحي المجتمع المترابطة المتصلة بعضها ببعض ، التى تنتهى تغيراتها المجتمعة الى أثر عام .

أدخل عليه تعديلا كبيرا في السنوات الأخيرة. وقد لاحظنا من قبل نظريته شبه الدورانية من أن القدرة الانتاجية البالغة في الفنون أو العلوم تحيى بصورة انفجارات أو نبضات متقطعة . قال : ان كل فن « لا بد له الى حد كبير في كل فترة من الفترات المتقطعة من أن يبدأ من البداية نفسها ، وذلك بينما كل فترة من الفترات المتقطعة للاستكشاف في ميدان العلوم يمكن أن تبدأ ، بل هي على وجه الجملة تبدأ فعلا ، من موضع يكاد يقارب نفس الموضع الذى انتهت اليه الفترة السابقة (١) . ويواصل الأستاذ حديثه فيقول : ان الفن والتكنولوجيا تراكمية بطبيعتها ، على حين أن الفلسفة والدين والفن والامبراطورية والقومية تتسم بالطابع التعويضي : حيث يحل فيها نتاج جديد محل النتاج القديم . فان البكرة أو الطنبور والساقية ، والهندسة وقوانين الروافع ، لا تنسى تماما ولا تبذ حتى في الأيام التي يعم فيها الدمار . على أنه لم يبرح في سنة ١٩٥٧ يرى « قدرا جسيما من الصدق ، في الفكرة القائلة بأن « الفنون الكبيرة سرعان ما تذوى وتضمحل ويستلزم الحال أن تبدأ من جديد (٢) ، . والمعرفة والاختراع النفعيان والمتعلقان بالمواد الأولية والبقاء ، لا بد لهما « من مواجهة الحقيقة والواقع » ، بينما الفنون الجميلة « تواجه القيم لا الواقع ولا تنمو نموا تراكيميا ، أو فل على الأقل ، انها لم تتم تراكيميا طوال تاريخها المدون بأكمله » (٣) . « فهي في غالبية شأنها لا تستعير الا القليل من فنون الحضارات الأخرى . أجل قد يحدث شيء من التجمع أو التراكم ، ولكن هذا ليس عملية نمطية ولا بارزة في تاريخ الفنون بوجه الاجمال » .

(١) انظر (Anthropology) (نيويورك ١٩٢٣ ، ١٩٤٨) ص ٢٠٢ .

(٢) انظر (Style and Civilization) ص ٣٦ ، ٦١ ع ٤٤ .

(٣) وهذه مناقضة أخرى مبالغ فيها : والفنون الجميلة كثيرا ما تواجه ما يصدده الناس الواقع في زمانهم ، كما أن مفهومهم عنه غالبا ما يتفق مع المفهوم العلمى للزمان ، كما ان محاولة خلق الضبط والتنظيم التام ربما تأسست بالمثل في بعض الاحيان على فكرة خاطئة عن الحثيثة ، كما هو الشأن في السحر والدين البدائي .

وبينما يؤمن كروبر بجزء من التناقض التقليدى ، فانه أدخل عليه
تعديلات هامة فى نواح أخرى ؛ اذ أنه نزل عن بعض رأيه فى ١٩٥٧
وأقر بأن الناحية النفعية والعملية للعلوم هى وحدها التى تنمو نموا تراكميا.
وتاريخ العلوم البحتة شديد المشابهة لتاريخ الفنون الجميلة ، فمتى كان
الهدف هو الفهم لا المنفعة ولا الكسب ، « فإن مسار العلوم يصبح شديد
الشبه بمسار الفنون » . وهو يظهر فى صورة تفجرات ، قد وجه كل
منها الى مجموعة معينة من المشاكل ، حتى اذا حلت تلك المشاكل بفضل
ما بين يدى العلماء من مناهج ، تباطأت العلوم حتى يكتشف توجيه جديد ،
أى مجموعة جديدة من المشاكل الهامة . وعندئذ يحدث أن جبهة النشاط
الحلاق فى العلوم « تمضى من جديد فى طريقها الخاص » ، وهكذا تتقدم
العلوم الجوهرية أو البحتة « بطريقة لا تختلف كثيرا عن تطور الفنون » ،
على أن العلوم التطبيقية تتطور بطريقة أكثر استواء وأقل نبضا من العلوم
البحتة . ومن المعلوم أن العلوم البحتة كما حدث فى بلاد الإغريق ، كثيرا
ما تقوم وحدها غير مصحوبة بكثير من التقدم التكنولوجى ومع ذلك ، ففى
العصر الحديث تنجح العلوم البحتة الى التقدم « بشكل أكثر ثباتا واتسافا » ،
ولعل ذلك يرجع الى ما أوتيت من تنظيم ونجاح ضخم .

ومما له دلالة أكبر أن كروبر سلم فى نهاية الأمر بأن الفنون قد
تخذوا الحذو نفسه « اذ أن هناك من الدلائل ما يظهر أن تغييرا مماثلا يوشك
أن يقع فى الفنون المرئية ، وربما فى الموسيقى أيضا ، ولكن ما يؤخر
ظهوره فى الأدب هو تنوع اللغات (١) » . على أن كروبر لم يزد هذه
الفكرة الهامة بسطا ، وهى التى وضعته بموضع يقارب الاعتراف الصريح
بأن الفنون تتطور . فاذا كانت أظهرت بالفعل بعض التغير التراكمى ،
فربما واصلت ذلك بطريقة أكثر اتسافا وثباتا فى المستقبل القريب ، أى
اذا لم تكن العلوم تراكمية دوما ، ولم تكن كذلك الا فى السنوات الحديثة

والا فى صورتها البحتة الخلاقة ، فما الذى يتبقى اذن من المقابلة أو التضاد القديم ؟ لا شك أنه لن يتبقى فى هذا الصدد أى فارق دائم مطلق ، وانما الذى يتبقى هو تقاعس زمنى فى الفنون والعلوم البحتة بوصفهما أقل ضرورة - من وجهة النظر العملية • فى العصور الماضية كانت حوافز المحافظة على هذه المهارات غير العاجلة وتطويرها أقل عددا مما هى الآن ، وكانت نتيجة ذلك أن قل الاستمرار فى نموها واستطراقها من ثقافة الى أخرى ، فلم يعد الفن قائما بذاته بوصفه الاستثناء الوحيد للتطور الثقافى • وختم كروبر حديثه بقوله مستخلصا : ان سلوك الأساليب فى الفن الجميل وثيق المشابهة بسلوك الأساليب فى حركات الفلسفة والتضلع فى البحث العلمى والرياضيات والعلوم البحتة أو الأساسية • « وان القدرة المبدعة الفكرية والقدرة الجمالية الخلاقة لتمضى على نفس النهج من الناحية التاريخية » •

وكان كروبر محقا على وجه الجملة فى بيانه النهائى لهذه الحقائق : اذ ليس هناك تباين مطلق بين الفنون والعلوم من ناحية نموها التطورى ، وانما هناك فقط فارق فى الدرجة يتم التقلب عليه رويدا رويدا • وينبغى أن تتفق معه على أن العلوم البحتة لم تكن تتسم حتى القرون الحديثة بذلك القدر من التراكم والاستمرار الذى تتسم به التكنولوجيا النفعية ، هذا الى أن الفن وان كان أقل بكثير فى هذه الناحية ، قد أخذ يصبح فى آخر المطاف تراكما على نحو أكثر وربما جنح الى المزيد من التطور فى هذا الاتجاه • ومع ذلك ، فان كروبر لم يتعمق التعمق الذى يكفل له ادراك النواحي التراكمية لتاريخ الفنون فى الماضى • وانه ليفلو فى تأكيده على « الانفجارات المتقطعة » للطاقة الخلاقة ويقلل من شأن مدى انتقال المنجزات من حقبة خلاقة الى أخرى • ولم يدرك ادراكا كافيا ما بين الفنون والعلوم من العوامل المشتركة التى تبطل أى فصل شديد بينهما ، وتوحى بأن كليهما ربما تطور فى المستقبل وفق خطوط أكثر تشابها •

وحتى فى هذه الأيام ، لا تصف العلوم ولا الفلسفة بذلك التراكم المطرد الذى كان يتظر ؛ ذلك أن الحروب والكوارث ، والثورات والأيدولوجيات الجديدة التى تقبض على زمام الأمور ، تنزع كلها نحو تمزيق خط الاستمرار وإعادة توجيه العاملين فى هذين المجالين الى مسالك مختلفة . على أنه كثيرا ما يتوافر استمرار أكبر فى العلوم التطبيقية ، حيث تستير الحاجات العملية أقصى قدر من الجهود ، على نحو يفوق ما يحدث فى العلوم البحتة ، التى يزيد فيها اعتماد الاستمرار على حب الاستكشاف الفكرى أما فى مجال الفلسفة ، فإن العملية التراكمية أكثر عرضة للشك ، وكثيرا ما تخضع للضغوط الاجتماعية والدينية ، كما تفقر (شأن الفنون) الى ما يمكن قبوله والاعتماد عليه من معايير الصحة ، ويذكر سانتيانا* فى مقال له عن « تقدم الفلسفة (١) » ، كم يتصف هذا التقدم بعدم الاستقرار - وهو يقول : ان الفلاسفة المحدثين ينزعون الى تمزيق التراث الفلسفى والتخصص فى مسائل ضيقة ، بدلا من محاولة التوليف أو التركيب بشكل مطرد التقدم . والحق أن الفلسفة أصبحت منذ عهده أكثر تخصصا على خطوط علم اللغة Linguistics وعلم معانى الألفاظ Semantics متجاهلة فى كثير من الأحيان سائلها التقليدية . وكذلك حال رجال العلم ، اذ قد يشتد انشغالهم بالمسائل الملحة المعاصرة ، حتى لتفوتهم المنجزات القديمة فى حقل تخصصهم .

والواقع أن مؤرخ العلوم أو الفلسفة هو الذى ينقب بعناية ودقة فى الوثائق القديمة ليكشف ما تميز به أصحابها من بصائر نافذة غدت مهمة ولكنها ذات قيمة خالدة . ويقوم مؤلفو الكتب المدرسية بتلخيص ما يبدو جوهرها بالنسبة لطالب اليوم ، ولكن الحاجات والآراء تتغير حول هذه

(*) سانتيانا جورج (١٨٦٢ - ١٩٥٢) فيلسوف وشاعر أمريكى ، ولد بمدريد

وعلم بجامعة هارفارد ، اهتم بروح الدين وهو طبيعى فى فلسفته (الترجمة) .

(١) فى كتابه Soliloquies in England & Later Soliloquies (نيويورك ١٩٢٢)

المسألة . فيحدث في بعض الأحيان أن تهمل كتب العالم الماضي المدرسية ،
لا لأن مافيه من أفكار قد أصبح باطلا الى الأبد ، ولكن بسبب ما اعترى
المؤلفين والعلميين من تغير طارىء في اهتمامهم بمسائل معينة والتأكيد
عليها .

٢ - الادوار التراكمية فى التغير الفنى

ان المؤلفين الذين يقولون بأن الفن لا تراكمى ، قلما حددوا بالضبط
ناحية تاريخ الفن التى تدور بخلد هم . وهم فى بعض الأحيان يشيرون الى
أعمال فنية بعينها ، مثل مسرحية ماكبت ، أو فنانين معينين مثل هوميروس ،
ويشيرون أحيانا أخرى الى أساليب الفن الماضى بأكمله بالمقارنة بمسلك
العلوم ، كما يشيرون أحيانا أخرى الى أساليب معينة أو انفجارات فى
الخلق والابداع بأماكن مختلفة . ولكن هذه جميعا لها نواح تراكمية .

ومن الجلى أن الفن فى مجمله - أى المجموع الكلى لمنتجات الانسان
الفنية - يعد تراكميا بأبسط معانى الكلمة وأشدّها حرفية . ويقول قاموس
وبستر فى تفسير لفظة تراكمى Cumulative : هو ما يتشكل أو يكبر
حجمه باضافات متعاقبة . وبهذا المعنى تصبح الفنون الآن تراكمية ، كما
ظلت على هذه الحال طوال تاريخ الحضارة بأسره . والمصطلح بهذا المعنى
لا يحتاج الى أن ترتبط هذه الاضافات بعضها ببعض فى صورة مجموع
عضوى . وما يستطيع أحد أن ينكر أن الأعمال الفنية ظلت تتجمع وتتراكم
طوال آلاف من السنين : فان مجرد التكاثر البحت للتصاوير والتماثيل
والكنائس والقصائد الشعرية والسيمفونيات الموسيقية ، لتكفى لجعل الفنون
« تراكمية » من هذه الناحية . فضلا عن ذلك ، فان الآلاف الخمسة
الأخيرة من السنين شهدت ظهور الآلاف المؤلفة من جديد المواد والأدوات
والتقنيات والوسائل المادية اللازمة للفنون .

ولم يحدث فى الفنون ولا فى العلوم أن كان التراكم مجرد تكديس
غير منتظم من المنتجات التى لا رابط بينها . فان خبراء الفنون ظلوا يعملون

قرونا متتالية فى تصنيف وترتيب كل من الأعمال : القديمة والحديثة وتقييمها وتفسيرها والتصرف فيها ، وآية ذلك أن نتائج هذه الجهود قد ادخرت واستخدمت فعلا فى المتاحف والمكتبات والمسارح والمدارس والأفلام ومجموعات أسطوانات الحاكي • وموجز القول ، أن جميع ميراث العالم فى الفنون قد تطور بطريقة تراكمية ، مثلما فعل ميراث العلوم • ومع أن الفنون أقل تنظيما من العلوم ، فانها ذات تنظيم جزئى ولكنه متزايد • فآلاف الأساليب والتقاليد التى تؤلف الفنون يعاد تنظيمها اجتماعيا وهى تندفق الى خزان واحد للفنون العالمية •

على أن هذا ليس كل مايقصدونه حين يصفون العلوم « بالتراكمية » وحين ينعنون الفنون بنقيض ذلك • وهناك معنى أكثر أهمية هو أن الأعمال العلمية فى أية فترة تنزع نحو الاحتفاظ بما يعد خير منجزات الأجيال السابقة وضماها الى الذخيرة المدخرة ، بينما الأعمال الفنية يفوتها أن تفعل ذلك •

ولا شك فى أن نصف هذه المقابلة أو هذا التضاد شئ لا سبيل الى انكاره : فان العلوم تتصف الآن بسمة التراكم البالغ ، فهى من هذه الناحية أشبه الأشياء بنمو كائن عضوى مفرد ، وأقربها الى تطور الحياة فالرجل من هؤلاء يحتفظ بما كان للطفل من تركيب عظمى وعضلى ومن جهاز عصبى ، كما أنه ينميهما ، والفقاريات العليا قد احتفظت ووطورت الجبل الشوكى والجهازين : الهضمى والتنفسى الى غير ذلك من الأجهزة التى طورتها بالتدريج أنواعها السلفية • وغنى عن البيان أن بحثنا فى الفيزياء يضم كل ما يعتبره الناس هاما وحقيقيا فى مباحث أخرى سابقة تدور حول نفس الموضوع ، بما فى ذلك مناهج البحث والتنظيم العام للأفكار • بل ان النتاج المادى للعلوم التطبيقية كالألة مثلا ، كثيرا ما يكون خلاصة ابتقائية لمخترعات سابقة جرت على نفس الخط ولو نظر المهندس الكهربى الى محرك (دينامو) حديث لأمكنه الاشارة الى قسمت مشقة من محركات أقدم عهدا وأكثر فجاجة ومن ملفات التوصيل البسيطة

والمغناطيسات الكهربائية التي سبقت تلك المحركات • والعلوم في مجموعها،
أى كطائفة من المعارف والطرائق الفنية التي تهدف الى التحكم فى الطبيعة،
انما تتطور باستمرار عن طريق الاحتفاظ بالماضى ، والمكتشفات المحققة ،
واستبعاد الأخطاء ، وإضافة معارف جديدة ونظريات جديدة وتنقيح وإعادة
تنظيم المجموع بأكمله ، ونقله الى الجيل التالى •

أما النصف الثانى من التناقض ، فانه يذوب ويتلاشى عندما يتعرض
لفحص دقيق ، فقد رأينا فعلا أن الأساليب والتقاليد الفنية تراكمية هى
الأخرى ، وان كان ذلك الى حد أقل • فأما « الابتداء من جديد » ففى
جزئى ووضع عارض يحدث بين الفينة والفينة ، خذ مثلا أسلوب الباروك
فى الفنون المرئية ، والموسيقى والأدب ، تجده احتفظ وجسد أبدع وأبهج
ما وجده العصر فى المآثور الكلاسيكى حتى ذلك الزمان • فمصر ذلك
الميراث بتطورات جديدة • ومن المحقق أن بعض سمات الأسلوب الباروكى
قد هجرها - الى حين على الأقل - من جاء بعده من الفنانين • ولكن مثل
هذا القول يمكن أن يقال عن العلوم فى عصر الباروك • فان رجال العلم
المحدثين ينزعون الآن الى رفض الاستدلال العقلى البحت ، الذى ظل أمدا
طويلا قابضا على عنق العلوم الأوروبية •

والفارق الأكبر انما ينحصر فى أن الأذواق فى الفنون بما فى ذلك
خير ما كان فى الأساليب السابقة ، لا تتوقف البتة عن التغير • وكل ما فى
الأمر أننا لم نعثر بعد على معايير دائمة فى الفن تدلنا على ما ينبغى الاحتفاظ
به وما ينبغى رفضه ، بينما وجدنا (أو زعمنا أننا وجدنا) معيارا ينفعنا فى
مجال العلوم • على أن الأجيال التالية من العلماء قد لا يتفقون معنا فى
الرأى تماما حول هذه النقطة •

أما عن الفنان الفرد فمن الممكن دائما أن نقول بأن الشطر الأول
من حياته تراكمى من الناحية العقلية فهو يتعلم وينمو ويخبر الطبيعة
والفن والناس ، ويتفاعل وبيئته ، ويجرى التجارب على مختلف الأساليب

والوسائل ، ويكتشف نفسه رويدا رويدا فى البت فيما يريد أن يقوله ويصنعه قبل أى شىء آخر ، فإذا استوى الى النضج أخذ ينتقى وينظم بعض هذه العناصر مؤلفا منها تركيا أو توليفة جديدة • على أن استبصاراته ومنجزاته الأولى تبقى له وتضم بدرجات متفاوتة فى انتاجاته أثناء طور النضج • ومن هنا يمكن القول بأن هذه المنتجات تعبر عن شخصيته ، وهى لا تعبر عنها كلها فى أى عمل مفرد ينتجه أو حتى فى انتاجه كله ، ولكن تعبر عن أجزاء هامة منها ظلت تنمو زما طويلا • ولذا فإن «ماكبث» أو « العاصفة » تعد بهذا المعنى عملا تراكميا لشيكسبير ، يحتوى على خلاصة أو رواسب وبقايا انتقائية من فترة نموه السابقة كفنن الى أن بلغ تلك النقطة ، ومهما تكن أية ومضة من ومضات الالهام فجائية ومعزلة ، كأنما هبطت من سماء صافية فإن العمل المنجز لا بد أن يحتوى على مواد سيكولوجية مستمدة من ذخيرة خبرة حياة الفنان •

فالصورة الكلية التفصيلية للعمل الفنى تتطور بالتدريج فى عقله • وتنفيذها يتطور على الورق أو القماش ، طوال الدقائق أو الساعات أو السنوات • وفى بعض الحالات حفظت مجموعة من المسودات الأولية التمهيدية التى ترقى الى شكل اعتبره الفنان صورة كاملة منتهية ، وربما أدخل اليها أثناء العمل وعلى نحو مطرد فكرة بعد فكرة • وقد يحدث نقيض ذلك فى حالات أخرى ، كما هو الحال فى مجموعة معينة من الصور بريشة ماتيس (وهى لوحات لبنت ترتدى بلوزة موشاة بالنطريز) وفى مجموعة ليكاسو اسمها (رسوم عجل) •

والطراز الأول من المجموعتين تراكمى قطعاً ، بينما الثانى ينطوى على الحذف بمعنى ما ، وذلك لاغفال الرسام بعض التفاصيل غير المرغوبة • ولكن كلا منهما يحتوى على قدرة تراكمية على الاختيار والرفض وإعادة التنظيم • ثم قد يحدث فيما يعقب ذلك من سنوات ، ان الفنان قد يتخلى عن عدد كبير من اهتماماته السابقة ويتخصص فى عدد ضئيل جداً من المؤثرات (Effects) ، بحيث تبدو العملية الابداعية وكأنها أصبحت

الآن الى حد كبير عملية حذف وازالة ، عملية تخليص النفس من «العفش» الزائد . وهو دور يمكن تسميته باسم دور التشبث أو ازالة التراكم ، ولكن لا يفوتنا أن نشير الى أنه ينطوى ضمنا على تراكم سابق ، ويستعرض الفنان ، ان ظل على قيد الحياة ، لخسارة أشد وأنكى ، أى فناء ما تعلم من قبل .

ولا يخفى أن كل فنان يشيد فوق عمل من سبقه من الفنانين ، سواء أدرك ذلك أم لم يدركه . وبذا يكون كل فن وكل أسلوب وكل تعاقب من الأساليب ، تراكميا الى حد ما - والواقع أن كثيرين من الفنانين - على العكس من رجال العلم - لا يبنون على المنجزات السابقة بصورة شعورية متعمدة ، كما أنهم غالبا ما يحبون أن يتصوروا أنفسهم على أصالة كاملة . وقد شجعهم على ذلك نظريات جمالية زائفة . على أن المشاهد الحبير لا يرى أن هناك شيئا اسمه فنان كامل الأصالة أو عمل فنى كامل الأصالة ، فان جميع الناجحين من الفنانين تأثروا بما حولهم من أعمال فنية ماضية أو حاضرة ، سواء أكانت عظيمة وجادة أم شعية وتافهة . ولا شك أن الحبير العليم بالموسيقى يستطيع أن يتشم الشيء الكثير من باخ وهاندل فى موسيقى هايدن وموزار ، كما يجد قدرا كبيرا من هؤلاء فى موسيقى بيتهوفن وشوبان وبرامز . وكذلك الشأن فى خير التصوير ، فانه يجد فى أعمال ايل جريكو القدر الكبير من تنطورتو Tintoretto ومن التصوير اليزنطى المتأخر ، كما أن الشيء الكثير من جورجوني وتيان موجود فى أعمال تنطورتو ، كما أن هناك شيئا كثيرا من جوتو وماساتشيو موجود عند رافايل وليوناردو ، ولا تنسى بلاد الصين ، فان سمات من تقاليد رسوم المناظر الطبيعية فى عهد أسرة سنج الصينية بقيت حية فيما تلا ذلك من رسوم المناظر الطبيعية الصينية واليابانية . وبديهي أن شيئا جديدا يضاف فى كل حالة من هذه الحالات ، أجل ان الأسلوب مختلف فى جملته ، بيد أن عناصر من قديم المنجزات تظل موجودة . وليس معنى ذلك أن الأسلوب يتطور حين ينحدر من فنان أو فترة الى فنان آخر أو فترة أخرى

يعقبان الأولين ، ونشير هنا الى أن أسلوب روبرت قد رق أو وهن على يد فان ديك ، وإن أضيفت اليه بعض السمات الشخصية . ويمكن أن يقال شىء من هذا القبيل عن أى فن من الفنون . إذ الواقع أنه حتى حين يحاول القادة بين الفنانين محاولة شعورية « قطع صلتهم بالماضى » فانهم فى العادة يجدون أنهم يتعثرون من جديد أسلوبا أو تقليدا أقدم ، كطراز النحت الافريقى مثلا أو البولينيزى ، وهم فى بعض الأحيان يفعلون ذلك شعوريا وقصدا ، وقد يدخلون فى أحيان أخرى ذكريات مبهمة لاشعورية عن شىء شاهدوه أو سمعوا به أو قرأوا عنه منذ أمد بعيد .

وإذا انتقلنا الى فن العمارة ، رأينا الصفة التراكمية فى بناء عصرى واضحة جلية ، وليس ذلك فقط فى ملامحه الوظيفية والهندسية ، ولا فى فهمه لحواص المواد ، ولا المرافق الضرورية لبناء من نوع معين ، وانما كذلك فى الشكل الجمالى والطراز نفسه ، سواء أكان مزخرفا أم مجردا من الزخارف وهندسيا كاحدى الماكينات . والصفة التراكمية فى قسيد مثل « الكوميديا الالهية أو حكايات كتربرى » ليست كما يذهب أعداء التطور ، مسألة « تكتيك سطحى » . وانما هى تمتد الى جميع الأفكار والمشاعر المعبر عنها ، أى أنها تسرى فى تناسل شكل الوحدة الكاملة وأسلوبها . فالفضل لا يرجع الى أعمال أخرى فى نفس اللغة أو نفس الوسط ، ولا الى الفن السابق فقط . خذ ميكلانجلو مثلا تجده مدينا لما لدى الاغريق والعبرانيين من ديانة وفلسفة وأدب ، مثلما هو مدين لمن سبقه من المصورين الايطاليين . بينما دانتى مدين الى ما للبطالة من فلك فضلا عن أنه مدين لآنيادة فرجيل ، وللشعر التوسكانى المعاصر .

وقد رأينا كيف أن أعداء التطور يهملون هذه المديونية على اعتبار كونها « مجرد شىء سطحى وخارجى » - أى مجرد « لوازم اضافية » - أو « وسائل » - أو « لوازم مسرحية » ، كما عبر عن ذلك كيرد Caird - وهم يصرون على أن « روح الفن ، الضرورية ، تختلف عن ذلك

اختلافا تاما ، وهى مستقلة تماما عن التقاليد والتربية ، تهبط كأنما هى الهام على الأرواح المنتقاة وتتحدرد تقية من نبع النور الأبدى ، وهلم جرا .

ولا يخفى أن هذا النوع من الجدل محال تفنيده بواسطة الشواهد الاختبارية . إذ أنه قد تكون له على الدوام الكلمة الأخيرة ، وذلك لأن أية صفة قابلة للتسمية أو شكل أو فكرة أو احساس أو معنى ، أو اتجاه فى الفن ، يمكن اثبات انتقاله ثقافيا ، - انما يطرح جانبا على الفور بحجة « عدم أهميته » ، على حين أن « روح الفن » لا تبرح مخفية لم يمسهها سوء داخل عمل العبقري الحق . انها على الدوام شىء آخر فريد فى بابها غير قابل للمحو ، ولسبب لا أدريه *a jen e sais quoi* يروع من كل تحليل ، ولا يميزه الا ذوو الأذواق الرفيعة من الأشخاص . وإذا واجه المرء منا عملا يبدو عليه التأثير العميق بالثقافة التراكمية ، أمكنه نبذه كله جانبا باعتباره عملا « غير فنى » أو كما عبر تولستوى مجرد « فن زائف » . وبذلك تنقل المسألة بأكملها بما فى ذلك تعريف الفن الى مستوى التقييم الجزمى *Dogmatic* والشخصى الذى لا مجال فيه للمناقشة الموضوعية .

ويحتوى تاريخ الفنون على كثير من الثغرات وانقطاع الصلة بالماضى . فلو أن الانسان اكتفى بالنظر الى هذه الآماد وحدها ، لبدا الفن أقل تراكما ، فن جميع الفنون وعددا كبيرا من العلوم ، اضطرت فعلا الى « الابتداء من جديد » الى حد كبير ، فاضطرت الى ذلك فى غرب أوروبا بعد سقوط روما وأثناء القرون التى انعدام فيها الأمن . وترجع هذه الثغرات فى الفن الى حد كبير الى عطل أصاب التنظيم الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، كما تعود الى التمزق الواسع النطاق الذى أصاب المجتمع فى مجموعه بمنطقة معينة . ومتى كان التمزق أصغر حجما وأوجز أمدا ، ومتى كان أصحاب الثقافة وحكامها الجدد متشابهين من ناحية الخلفية السلالية والثقافية ، أمكنهم التقاط الأجزاء ومواصلة الفنون متخذين من هذه الأجزاء نماذج ،

وبخاصة اذا بقيت قلة قليلة من مهرة الصانع على قيد الحياة • وقد كشفت
أبحاث علم الآثار القديمة بالشرق الأدنى عن العديد الذى لا حصر له من
المدن المدمرة ، وهى تقوم فى طبقة من الحفائر فوق طبقة ، واقرن هذا
التدمير على الأرجح بقتل معظم السكان أو أخذهم عبيدا • على أن كثيرا
من المنتجات الفنية المثينة كالنحائات الحجرية أو العاجية ظلت موجودة بين
الأنقاض أو حملت فيما حمل من مقام ، لكى تقوم بدورها الصامتة فى
فن الفاتحين • ومن ثم كان هناك تواصل أو استمرار عظيم للتقاليد الفنية
بمناطق أرض الجزيرة وسوريا . أثناء الآلاف الثلاثة الأولى من السنين
ق • م •

أما فى أوروبا بعد سقوط روما ، فإن التقاليد الفنية ظلت حية فى
الأديرة ، كما أن الاستيراد الثقافى المستمر من الشرق الأوسط بدأ قبل
سقوط القسطنطينية فى القرن الخامس عشر بزمان مديد • ولسنا ندرى الى
أى حد استفاد جوتو من الرسم الأقدم منه فى « الأسلوب الرومانى » ،
الذى كان الكثير منه موجودا فى أيامه ، وإن باد بالنسبة إلينا (فقد دمرت
جيوش شارل الخامس قدرا كبيرا من الفن القديم فى روما أثناء القرن
السادس عشر) • وبينما « عصر النهضة » يمضى فى سبيل التقدم ظل
يستفيد على نحو مطرد من الفن الكلاسيكى عن طريق الترجمة والاستيراد
والحفائر •

ومن الناحية الأخرى ، تواصل بدرجة نسبية قيام طرز كثيرة قومية
وحقيقية تصنف بالشيء الكثير من التراكم • مثال ذلك ماحدث من انتشار
البوذية والفن البوذى من الهند عن طريق الصين الى اليابان ، وفى انتقال
فن النحت البوذى بمنطقتى واى (Wei) وكارماكورا ، يتبدى انتقال
التأثير من احدهما الى الأخرى ، مع وجود الاختلافات التى لا مناص
منها • فالفن اليابانى لا « يبدأ من البداية » ، بل يبنى على الأسس الصينية
فى كل وسيلة تقريبا ، كما تفعل البوذية اليابانية • فهل صحيح ، كما

ارتأى كروبر ، أن كل ديانة وكل فلسفة أيضا ينبغي أن تبدأ من البداية نفسها مرة ثانية ؟ الواقع أن هذا شيء من العسير اثباته فى حالة البوذية ، مبتدئة من البرهمانية المبكرة ، أو فى المسيحية ، منبثقة من اليهودية ، ولكن أين تلك الفلسفة الوسيطة* أو المصرية فى العالم الغربى التى لا تحوى على نصيب من الهام سقراط أو أفلاطون ؟ ومن المعلوم أن القديس توما يعتمد صراحة على أرسطو . ويوضح سانتيانا مدى مديونية لكريتيوس وأفلاطون واسينوزا ، فضلا عن الفلسفة الهندية أيضا .

ومن العادات الشائعة الجديرة بالثناء عند العلماء والفلاسفة أن يذكروا بصراحة الأسناد والمراجع السابقة فى حق كل دراساتهم ، اما بقصد الاعتراف بفضلها عليهم من ناحية ، أو لمساعدة القارىء على ربط العمل الحالى بسوابقه ، وذلك بقصد تبيين ما تم قبوله من الماضى ، وما الذى تم رفضه ، وأن يعرفوا بوضوح ما يدعى الكاتب الحاضر أنه أضافه من عندياته . وقد يحدث أحيانا ، ولكن بدرجة أقل ، أن ملحننا يكتب عند بداية قطعة موسيقية ، « مع احترامى للموسيقار للى » ، أو « تنويعات على لحن » ألفه بالسترينا ، أو ما يعادل ذلك . وعندما يبدأ الملحن العصرى فى كتابة موسيقاه بأسلوب أقدم قليلا ويضيف لفئة معاصرة الى عمله ، يساعد ذلك الجمهور على ادراك أن :

(أ) المحاكاة الجزئية مقصودة وصريحة ، وليست انتحالا خفيا أو لا شعوريا ، (ب) وأن مكان الأصالة يكمن فى بعض التغيرات - مثل التنافر الصوتى العصرى والمقامية المتعددة فى انسجام (هارمونى) لحن من ألحان القرن الثامن عشر ، وهكذا يوجه التفاته الى بعض علاقات معينة تقوم بين الماضى والحاضر ، كما أن تقديره ، يلقي التأيد . ومما لا شك فيه أن دين الانسان للماضى لا يمكن الاعتراف به مطلقا على الوجه

(*) الوسيطة Medieval : أى القروسطية ، المتعلقة بالقرون الوسطى .
(المترجم)

الأكمل • ولو تناولنا بالبحث فذنا عالميا مثل سترافنسكى أو بيكاسو أو جيمس جويس ، لوجدناه يضطر الى سرد تاريخ فنه كله تقريبا • ولكن لو تم على الأقل الاعتراف بأهم الأفضال ، لأمكن مساعدة الجمهور على ادراك مايقوت بعض المؤرخين والفلاسفة : وهو الاستمرار السائد والواسع الانتشار للتطور الفنى •

وأكبر شاهد على ما للاختراع العلمى من طبيعة تراكمية ، هى المشاكل التى تواجه « مصلحة تسجيل الاختراعات وبراءاتها » - فان آلة عصرية عالية التطور كالسيارة مثلا ، لا تبتكر على حين بغتة ، ولكن بالتدريج ، وربما تم ذلك على كر عدة أجيال • فتصدر براءة أساسية أو أكثر عن صورة مبكرة لها : أى مثلا عن آلة اشتعال وجهاز لنقل القوة الى عربة ذات عجلات • (وحتى هذه الفكرة نفسها لم تكن جديدة تماما ، ولكنها تطورت عن طرز أقدم من الآلة والعربة ، طرز لعلها لم تحصل البتة على براءة اختراع • ويذكر التاريخ أن هيرون الاسكندرى أنشأ آلة بخارية • وربما قام بذلك آخرون قبله •) وبعد براءة الاختراع الأولى ، يمكن أن يصدر عدد لا نهاية له من البراءات الأخرى سنة فى اثر سنة لادخال التحسينات على الآلة الأساسية للسيارة ولأدوات اضافية جديدة مثل المسير الذاتى (المرش) ومساحة الزجاج الأمامى • فالسيارة العصرية خلاصة انتقائية لكثير من هذه الاسهامات •

وفى مجال الفنون ، تنشأ مشاكل مماثلة لهذه من قيل حقوق الطبع والنشر ، فضلا عن براءات الاختراع اللازمة للأدوات والعمليات التكنيكية • والنوع الثانى ، كما هى الحال فى آلة التصوير السينمائية ، يعتبر من أعمال العلوم التطبيقية فوق كونه ذا هدف فنى • ولكن مشكلة حقوق الطبع والنشر بالنسبة للأدب والموسيقى يغلب عليها الطابع الفنى بصورة

(*) الآلية Mechanism نوع التركيب الآلى وطبيعة تركيب الآلات •

(المترجم)

متميزة أكثر . على أنها مشكلة لا تثار مطلقا في الغالبية الساحقة من الحالات التي لا تصدق فيها أخطار كبيرة حول المال أو الشهرة . وقد يحدث في حالة عمل فني كصورة أو تمثال أن يشير أحد النقاد الى وجود دين أو اشتقاق من فنان سابق ، ولكن قلما بلغ الأمر ساحات القضاء ، ومع ذلك ، فقد أخذت تزداد رويدا رويدا الحالات التي تتعرض للأخطار المالية الكبيرة ، وهي حالات التمثيلات والروايات الشديدة الرواج ، والحفلات الموسيقية ، والمنتجات الاذاعية والتلفزيونية ؛ ذلك أن تناول فكرة بالمعالجة كقصة أو أخذ حادثة أو نكتة أو نفمة لحن من أى عمل آخر وتزويقها ببعض تغييرات طفيفة لتصبح خلقا وابداعا أصيلا من المسائل التي لا تمر بغير تحد في جميع الحالات . وعندئذ قد تقدم القضية الى المحاكم ، وتقف بين يدي قاض ومحللين ، قد لا يكونون على علم بالفنون ، ليفصلوا في المقدار الذي أخذه العمل ب من العمل أ ، وإلى أى حد أدخل فيه التغيير « بصورة خلاقة » ، وهل المادة المأخوذة كانت أصيلة حقا عند مؤلف أ الشهير ؟ فلعله قد أخذها من آخر ، أو من دائرة تاريخ الفن العامة الهائلة ، أو من أعمال لم تحظ قط بحقوق التأليف ، أو أخرى زالت عنها تلك الحقوق . وغنى عن البيان أن القوانين والتشريعات في مجال الفنون ، لم تبلغ التطور العالى الذي بلغته في التكنولوجيا العلمية ، كما أن الحكم فيما يتعلق بالأصالة هنا أصعب كثيرا . على أن من انواضح على وجه عام أن الأعمال الفنية الأقدم تلقى النهب والسلب باستمرار التماسا لأفكار تبدل وتغير وتخلط بأخرى أو تضم الى أفكار أكثر جدة .

ولو نظرت الى تاريخ الفنون في جملته ، لوجدته يتضمن تراكما من الماضي ، قوامه الأفكار والمهارات والأشكال والأساليب والوسائل والغايات والأذواق ومعايير القيم . فعندما ينتج فنان فرد عملا فنيا ، فهو بالضرورة يتقبل ويدمج بعض هذا التراكم التقليدى ، على أنه كثيرا ما يحس في الحين نفسه أن ذلك عبء باهظ . فقد تبدو « التقاليد » لديه عبئا بغيضا من ثقل الأسانيد المرعية والعادات المتواضع عليها التي عوقت

عبقريته الأصيلة والتي يريد أن يفر منها فرارا تاما . وهو فى ثنايا رغبته فى شحذ هذا العمل الفنى بالذات بحيث تصبح رسالته أو وقمها قويا جهد الطاقة لا يعوقها أى عائق ، يحس احساسا واعيا قويا برفض وتجنب ممارسات تقليدية بعينها ، ويكون احساسه هنا أقوى منه بالنسبة لتلك الممارسات التي يحتفظ بها ، غير أن مثل هذا التوكيد الشعورى على الاطراح أو التبديد كقيض للتراكم ، من الخصائص المرتبطة بوجه خاص بالحركات النكوصية والبدائية فى الفن ، التي يحس فيها الفنان بأنه انما يرفض الحضارة العصرية والفن الحديث المتمددين ككل مجتمع - وهو اذ يبتعث أسلوبا أو طرازا أبكر ، انما يتقبل تراكما سابقا للفنون العالمية نسيه الناس فى الآونة القربية .

ولن يستطيع أى انتاج أو أسلوب مفرد فى الفنون ولا العلوم أن يجمل التطور السابق بأكمله . ففي كل من المجالين ، تفرق التعبير التراكمى فى اتجاهات مختلفة . فالتطور المفرط الممتد فى أى خط واحد يعد بالضرورة انتقايا ومانعا لكل ماعداه ، اذ يطرد التطورات الممكنة الأخرى التي كانت بذورها حاضرة فى الشكل السابق الأقل تغيروا . وهذا يصدق على التطور العضوى ، الذى يعترف الناس جميعا بطبيعته التراكمية . فبعد المرحلة المبكرة التي عاشها الأخياء فى البحر والماء ، جنحت بعض السلالات الحية الى اليابسة ، وذهبت أخرى الى الهواء ، بينما بقيت بجامع أخرى فى البحار . وقد هجرت كل سلالة من تلك السلالات بعض ميراثها البحرى وأحلت محله خطا جديدا للتطور . مثال ذلك ، أن البسلف الأقدم للطيور ، اضطر حين طور سماته الطيرانية ، الى نبذ بعض السمات الحشرية فالطائر العصرى لا يلخص خط التطور الخاص بالتدييات وليس العكس بصحيح ، وان اشترك الطير والتدييات فى بعض سمات مشتركة - والحق أن الجنين البشرى ، يطور فى أثناء نموه قبل الولادة ، سمات مؤقتة تذكره بأسلافه السابقين للبشرية ، على أنه سرعان

ما ينبذ هذه السمات في ثنايا تقدمه المحدد تحديدا صارما نحو شكل الطفل
البشرى • وبعبارة أخرى ، ان التطور العضوى لا يتصف بالتراكمية الا
الى حد محدود وعلى امتداد خطوط متقاة •

وتصدق النظرية نفسها على التطور فى مجالى الفنون والعلوم • فان
أحدا لا ينتظر أن ينطوى مبحث فى الكيمياء على كل ما يحتويه مبحث فى
علم النفس ، أو العكس • والمحرك (الدينامو) مثلا هو نتيجة الاختراع
التراكمى على امتداد خط واحد ، كما أن المصل الواقى من الالتهاب
السحائى يمشى على امتداد خط آخر • وهناك فى نفس الحين حالات من
التراكيب : فان المصل الواقى من شلل الأطفال والنص السيكولوجى
المكتوب يستفيدان فائدة ضمنية ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، مما
تمت معرفته حول علم الكيمياء • فمن المسلم به أن عالمنا هذا عالم واحد
تتفاعل فيه جميع عوامله بعضها مع بعض وان تفاعل بعضها بطريقة مباشرة
أكثر وواضحة أكثر من البعض الآخر • وعلى نفس المنوال لا يجوز
للمرء أن يتوقع من احدى السيمفونيات أن تجعل له تطور الدراما ، أو
من احدى الصور أن تلخص له تطور الموسيقى الأوركستراية • فان كلا
من هذه جرى تطوره على أساس خطوط مختلفة نوعا ما ، ولا يتصف
بالتراكم بوجه رئيسى الا من ناحية سلالة السلفية • ومع هذا ، فان كل
فن قد أدلى بدلو الاسهام فى غيره من الفنون •

٣ - الأعمال الفنية الخاصة باعتبارها تراكمية بدرجات متفاوتة - حوامل
الثقافة الموقرة بالانتقال :

وفى الفنون ، شأن الاختراعات العلمية ، تكون بعض المنتجات تراكمية
على نحو أوفر وأكثر احكاما من بعضها الآخر ، فالمرصد الفلكى الكبير
فى بالومار انما هو خلاصة مركزة وتطبيق دقيق لما فى زمانه من العلوم
الطبيعية والرياضية • ولو نظرت الى الأوديسيا والى المهاباراتا والكوميديا
الالهية ، والى كاتدرائية شارتر والى رباعية الختم Ring-cycle

لفاجز والى الحرب والسلام لتولستوى - لوجدت كلا منها ليس فقط تركيا معقدا وإنما هو مجمل أو خلاصة رمزية ، لمجالات واسعة من الثقافة التى سبقته أو أحاطت به • والرسوم الجصية الجدارية (الفريسك) التى صورها ميكلانجلو فى كنيسة السيستين ، انما ترمز الى مجال رحب من التقاليد الاغريقية والعبرانية والمسيحية • وتحتوى مسرحية ماكبث على قدر عظيم من تاريخ أسكتلندة وأساطيرها وسحرها • ويعد مثل هذا العمل حاملا للثقافة بطريقة لا تتوافر معها تلك الصفة فى أعمال أبسط أو أشد تخصصا ، تنتمى الى نفس الفترة • ويمكن أن يصدق هذا القول نفسه على فنانين معينين مثل ليوناردو وجوته • كما يمكن أن يقال على أساليب معينة كأسلوب الباروك كنقيض للأسلوب التأثرى (مثلا) •

ومتى حالف التوفيق انسانا اعتبره الناس « عظيما » هو وفنه ، ولكن الفوارق فى القيمة ليس من الضرورى أن تكون ضمنية هنا ؛ اذ أن عملا بسيطا شديد التخصص قد يعدله فى الجودة بطريقة مختلفة ، وربما كان حامل الثقافة مثقلا بالتفاصيل ، قليلا سبىء التنظيم أو غير ذى أثر فى نواح أخرى • والتميز الرئيسى موضوعى ؛ اذ أن بعض الأعمال الفنية قد توهب بوفرة من مختلف الصور والأوصاف والاشارات الى الأشخاص والأماكن والأحداث والعرف والعادات ، وتوفر بالتنوع من الصور والتصميمات أو بمجال رحب من المؤثرات الموسيقية أو الدرامية ، بحيث يستطيع المشاهد أن يستفيد منها علما غزيرا عن مجموع الثقافة التى أنتجت فيها ، وعن الأعمال الفنية السابقة فى هذا الوسط وغيره ، وأن يتركز فيما يتعلق بالقديم من الاتجاهات والمثل والمعتقدات والتقاليد الخلقية والانفعالية • وكل هذا يمكن توضيحه ببالغ السهولة فى الأدب • وفى الفنون الأخرى المنطوية على النص اللفظى ، ولكن بعضه يمكن الرمز اليه فى الفنون المرئية ، فضلا عن الرمز اليه بدرجة أقل فى الموسيقى ، ولا شك أن مدينة قديمة وحية الى اليوم مثل روما أو كيوتو ، انما هى مجمل.

يوجز كثيرا من التقاليد وكثيرا من المراحل مرت بكل منهما ، بما فى ذلك الأشكال المريئة وما يرتبط بها من معان •

وليس من الضرورى لكى يكون الفن تراكميا ، أن تكون منتجاته ذات تركيب معقد • فربما تألف التراكم من المهارة والخبرة والمعرفة النامية ، فى عقول كل من الفنانين والجمهور ، وربما تركزت فى المعرفة بما ينبغى حذفه وتجنبه وما هو غير ضرورى وزائد عن الحاجة من وجهة النظر الوظيفية أو الجمالية أو كليهما • ويمكن أن يكون الحذف هاما قدر أهمية الاضافة : مثال ذلك ازالة الزخارف التى تعلق بها الأتربة من أثاث المنازل وفن العمارة ، وحذف التعابير المجازية المصطنعة والمنمقة من كل من الشعر والدراما • على أن ما قد يبدو زائدا عن الحاجة انما هو شىء يعتمد جزئيا على تغير الأذواق والظروف ، ولكن يتطور - فى أثناء ذلك التغير الذى يلم بالذوق والأسلوب - وعى متزايد الى علاقات عليا محددة فى مضمار الفنون والى أنواع المبتكرات الفنية التى يحتمل أن تنجح فى انتاج أثر معين مرغوب فى ظروف معينة ، وكذا لما ينزع الى احباطه •

ولو تأملت صورة تخطيطية لزهرة بريشة ليوناردو ، أو سلطانية من الخزف (البورسلين) خالية من الزخرف ترجع الى عصر أسرة سنج الصينية أو قصيدة يابانية قصيرة من نوع الهايكو ، أو قصيدة غنائية من نظم هاينى أو فرلان ، أو أغنية لشوبرت - لوجدت هذه جميعا مهما كان مبلغ جمالها فى حد ذاتها ، غير مشحونة شحنة صريحة ثقيلة بالاحالات الثقافية المنوعة الأشكال • وكلها متقدمة عالية الكعب فى التطور بكونها عالية الكعب فى التحديد بالمعنى الذى يذهب اليه الفيلسوف هربرت سبنسر • ويستطيع الحبير العارف أن يوضح كيف أنه فى كل حالة من الحالات ، يتضمن العمل بالنسبة للعقل الملم به ، اشارة صريحة لكل حضارة متقدمة بيئة ومحيطا ؛ ذلك أن خبرة اجتماعية طويلة وتراكمية لم يكن بد من الوصول اليها لتعليم الفنان كيف يخلق ويدع بغاية

البساطة والثقة ، بنفس هذه الطريقة الشديدة التخصص دون أية تفاصيل زائدة عن الحاجة . وكما أن « الزهرة الثابتة في شق في حائط ، تنجم فيما يرى عالم النبات عن التاريخ السالف لتطورها بأسره ، ومن ثم تدل على هذا المعنى كله لديه ، فكذلك شأن الرسم التخطيطي (Sketch) الصغير الذي رسمه ليوناردو ، فإنه يتضمن بمعنى مجزى جميع ما سبقه في الغرب من فن وعلم . على أننا هنا نقرأ في ذلك الرسم التخطيطي فدرا كبيرا من السياق الثقافي لا ينطق به الرسم بصراحة ولا يمثله ولا يرمز إليه . والطريقة التراكمية لا تكشف عن نفسها دائما في صورة منتجات معينة تتصف بالتراكم الشديد .

وللسبب نفسه ، يمكن القول بأن بعض الثقافات وبعض التقاليد العظيمة في الفنون ، أقدر من غيرها على التوفيق بين المذاهب والعناصر المختلفة وأكثر اكتظاظا بالتراكمات المتجمعة من مصادر مختلفة في الماضي ، ولا شك أن جميع حضارات العصر الحاضر المتقدمة والحضرية تنتمي الى ذلك النوع ، على تقيض الثقافات المنعزلة القليلة والقروية التي يفضل معظم علماء الأنثروبولوجيا دراستها . ومن المعروف أن بقايا شعب المايا المصريين النازلين بشبه جزيرة يوقاطان قد نسوا الكثير من حضارة أسلافهم ، مثل معنى الرموز ، والمعرفة الفلكية وما شاكلهما . وامتصوا من الثقافة الاسبانية الكاثوليكية بعض مظاهرها البسيطة ، كما أخذوا عن الغرب ميكنته وأنظمته الديمقراطية ، ولكن حضارتهم في الجسلة تتضمن عينات صغيرة من الثقافات العالمية ، الغابرة والحاضرة والأجنبية والمحلية ، أقل مما تحتويه حضارة انجلترا الحديثة أو اليابان ، ولا يخفى أن الحضارة الغربية ظلت قرونا كثيرة تمتص عناصر من الشرق الأقصى مثل فن صناعة الحرير في أوائل عهد الامبراطورية الرومانية . كما أن الفلاسفة الأوربيين والأمريكيين في القرن التاسع عشر تأثروا أيضا بالفكر الشرقي . وآية ذلك ما تمثلته موسيقانا من ملامح من التقاليد العربية والزنجية الافريقية كما أن التصوير والنحت عندنا مدينان للعناصر الزنجية والماياوية

والبولينيزية وللشرقيين: الأدنى والأقصى، كما يتجلى ذلك في أعماك جوجان وماتيس وبيكاسو وموديلاني وهنرى مور • هذا الى أن فن العمارة لدينا، كما هو واضح في كتابات فرانك لويد رايت، مدين لمصادر ماياوية ويابانية • وموجز القول أن الفن الغربى في مجمله، وكل فن بعينه، بما فى ذلك الفنون الحديثة كالأفلام مثلا، يتصف بالتراكم الفنى الشديد التنوع • وهذا أمر لا يظهر ولا يمكن أن يظهر تماما فى أى فنان واحد ولا أى عمل فنى واحد بمفرده، ولكن نواحى معينة منه تبدو فى مختلف الأفراد والأعمال، فان بعضها يبدو مثلا فى الحكايات الغربية التى ألفها بير لوثى ورديارد كبلنج وجوزيف كونراد، والتى تصور الحياة الغربية، ويتجلى بعضها فى استخدام الموسيقى ديبوسى للمقام: لكامل والسلم الموسيقى الحماسى، كما يتجلى بعضها الآخر فى الاشارات اللوزجية لكل من عزرا باوند و.ت.س. اليوت •

ومن ناحية أخرى، فان نفس تنوع أشكال الفن الغربى، أى امتصاصه الجزئى للعديد الجم من التقاليد الأجنبية، يطوع لفنانى الغرب أن يختلفوا اختلافا جذريا بعضهم عن بعض، بل أن يتبنوا فى أوقات مختلفة أساليب مختلفة اختلافا أساسيا، كما فعل بيكاسو فى كثير من الأحيان • ويستطيع الفنانون دون تجاوز حدود التقاليد الغربية الموسعة فى جملتها، أن يتبعوا مختارين، اما الطراز الاغريقى للزهرية ذات الرسوم السوداء آنا، وأما طراز المنمنمات Miniatures الكلتية أو الكارولنجية حينا آخر • وهم يستطيعون أيضا أن يقصوا علينا من جديد قصة السندباد البحرى العربية (وهى القصة المنحدرة عن مصادر مصرية وهندية) أو يؤلفوا فى الموسيقى بين الغناء الجريجورى* وبين الايقاعات القبلية • وسواء انتهت كل هذه الاقتباسات الى خليط أو توليف يتصف بالأصالة فذلك أمر مرجعه الى مقدرة الفنان - وسواء حسنت العواقب أو

(*) الغناء الجريجورى : هو القائم على لحن (ميلوديا) منفرد مجرد عن كل مصاحبة هارمونية (المترجم) •

سامت ، فان الاقتباسات تمضى فى طريقها ؛ ونتيجة لهذا يبدو الفن المعاصر للعين غير الحبيرة شيئاً شديداً التخلط والتغاير ، يفقر الى الاستمرار فى التطور والثبات فى الأسلوب . فأما عين المؤمن بالتطور فترى النمو التراكمى فى كل ناحية من النواحي ، وان لم تنصهر العناصر بعضها مع بعض فى أسلوب واحد .

٤ - التقدم فى الفنون والعلوم درجات الحيوية الثقافية :

ان الذين يهاجمون التطور فى الفنون ، يربطون بين فكرة العلوم بوصفها تراكمية وبين فكرة تعرضها السريع لأن تبلى . فهم يقولون ان العلوم يبلغ من سرعة تقدمها أن أى مبحث علمى معين سرعان ما يبلى ويحل غيره محله . ويصدق هذا بدرجة متزايدة فى العصر الحاضر ، وان لم ينطبق فى الماضى ، على العلوم فى تاريخها المبكر . على أن النصف الآخر من المناقضة موضع شك أكبر . فهل صحيح أن الأعمال الفنية لا يتقدم طرازها (موضوعها) ؟ أو أن أغنية غرامية ترجع لما قبل التاريخ (ان تهيم لنا سماع واحدة منها) ، تكون من قوة الحيوية الآن ما كانت عليه عندما نطق بها أول مرة ؟ لا شك أن هذا شئ من العسير اثباته . فان الأعمال الفنية يمكن أن تبلى وتصبح مهجورة قديمة الطراز ، وبعضها يلم به ذلك عاجلاً ، ويلم ببعضها الآخر ببطء . ولكن تقدم الأعمال الفنية لا يبلغ من الانتظام والشمول مبلغ العلوم ، ومع ذلك ، فان الفارق فى الدرجة .

وقد رأينا من قبل ، كيف أنه قد تنطوى مقارنة عمل فى مبحث فى العلوم البحتة على شئ من التضليل . وفى مثل الفنون يكون مبحث فى علم الجمال أقرب الأشياء شبهاً الى مبحث فى الفيزياء ، فان كلا منهما يعتمد من حيث صحته على تراكم المعرفة والنظريات ، وكل منها يهجر

كلما اطرد التراكم ولكن البحث الذى يدور فى علم الجمال يبلى ويهجر ببطء أكبر ؛ وذلك لأن تلك المادة انما تتقدم ببطء ، لأنها سابقة لعصر العلم (Pre scientific) بدرجة كبيرة . أما فى العلوم التطبيقية ، فان البحث الذى يقابل العمل الفنى فى مضمار الفنون ، انما هو اختراع نفعى مادى وسلاح أو أداة أو آلة مثل الحربة ، أو البلطة أو الدينامو . كما أن عملية صناعية مثل صهر الفضة توازى جزئيا رقصة شعائرية أو عملا آخر من أعمال الفن الديوى (الزمنى) ، يمكن تكراره بصورته الأصلية ومع شئ من التنوع فى عدد غير محدود من المرات . ثم ان بعض الاختراعات النفعية تصبح حقيقة ويبطل استخدامها سريرا ، ولا سيما الأنواع الجديدة التى لا تبرح العلوم تدخل عليها التحسينات . وقبل عصر العلوم ظلت كثير من الأنواع النفعية ثابتة لا يتغير جوهرها أمد قرون متتالية : كالمفزل والمردن والمحراث والنير (والمقرن) والسلطانية والسكين والعباءة . ولا أنكر أن بعض الأعمال الفنية القديمة تستطيع اليوم اشباع الأذواق الجمالية الدائمة بنفس الجودة الطيبة التى استطاعتها يوم اخترعت لأول مرة . وهذا ينطبق على ملحمة الأوديسية ومأساة أوديب . والأعمال الفنية ان لم تلق التقدير من أجل الأسباب القديمة عنها ، كما هو الحال فى لوحات لاسكوه Lascaux لقيت التقدير لأسباب أخرى . ويحدث أحيانا أن أعمالا فنية أخرى تلقى اقبالا واسعا فى البداية ، ولكنها لا تلبث أن تفقده سريرا ، فهى ترضى أذواقا واهتمامات قصيرة الأجل .

ثم ان الطرازات (الموضوعات) المتغيرة وتقلبات الذوق لا تحدث فقط فى الفنون الشعبية الخاصة بالملابس وموسيقى الرقص ، ولكنها تحدث أيضا فى فنون أشد جدية ، فالتصوير التأثيرى (Impressionist) قد توقفت (موضته) بوضفه أسلوبا يمارس بنشاط ، وان ظل الناس يجنون النظر الى أعمال التأثيريين التى ظهرت فى سبعينات القرن الماضى والهجران أو حلول شئ من محل شئ آخر مماثل ليس مطلقا صفة أصلية فى المنتج فى حد ذاته ، سواء كان هذا من نتاج الفن أو من نتاج العلوم . وانما الهجران تعبير عن

السلوك ، والاتجاهات الاجتماعية نحو المنتج • وعندما يعد الشيء عتيقا مهجورا ، يكف الناس عن استخدامه أو تقديره ، فهم ينبذونه جانبا ، ويهملونه ويحتقرونه ، بل ربما دمروه ليخلوا الطريق أمام بديله •

ويختلف تصرف الناس اختلافا بعيدا نحو منتجاتهم فى هذه الناحية ، باختلاف العصور والثقافات : سواء أكانت تلك منتجاتهم أم منتجات أسلافهم • والثقافات التى تصبح الأشياء فيها مهجورة ببطء بالغ ، ان فعلت ذلك على الاطلاق ، انما هى الثقافات الساكنة المفرطة فى روحها المحافظة . والثقافات قبل التاريخية كانت كذلك على وجه الجملة ، أكثر من الثقافات الحضرية العصرية ؛ ذلك أن تلك الثقافات كانت أسيرة أنماط العرف الجامدة ، التى أقلت عنها ببطء بل فى شىء من الخوف وعن غير رغبة فى كثير من الأحيان •

وعندما تكون ثقافة من الثقافات مرنة سريعة الحركة ، مترعة بإيمان قوى فى قيمة وامكان التقدم على امتداد خطوط معينة ، تنزع الى اضرار القديم - نافذة البصر - على امتداد تلك الخطوط وتتلهف الى احلال شىء آخر جديد تعتبره أفضل منه • وتسلك الثقافات المختلفة هذا الأسلوب نحو أنواع مختلفة من الأشياء ، فهى متقلبة وتجنح الى الاستبدال على طول خطوط مختلفة • والثقافات الغربية العصرية ، وبخاصة فى الولايات المتحدة ، تتصف بهذه الحلة فيما يتعلق بالمخترعات النفية ، ولا ينطبق ذلك فحسب على الأجهزة البسيطة بل أيضا على التقنيات الكبرى مثل البناء والنقل والمواصلات ، والاتاج الكبير بالجملة للأطعمة والملابس ، والمأوى ، والطباعة ، والأدوية ؛ والمناهج التربوية • فسرعان ما يصبح انتاج العام الماضى من السيارات والقبعات وأجهزة التليفزيون مهجورا قديم الطراز ، وذلك على الأقل بالنسبة الى المواطنين أصحاب الدخول العليا والوسطى الذين يستطيعون من الناحية المالية مواكبة عصرهم • وذلك لأن مواصلة امتلاك الطراز الجديد من أية سلعة تعد آية

على المنزلة الرفيعة والمكانة المحترمة فى أوساط كثيرة • وقد يكون هؤلاء المواطنين أنفسهم من المحافظين أو الرجعيين الذين يدينون بالقديم عن وعى واعتزاز ، وذلك فى كل ما يمت بسبب الى الآراء والسلوك فى الشؤون الدينية والسياسية والاقتصادية ، حيث يدينون بأن كل ما طاب بالنسبة لأسلافهم فهو طيب ومقبول بالنسبة اليهم أيضا •

ومن الجلى أن المسارعة الى تبنى الجديد تستتبع نبذ القديم بغير رحمة • فالسيارة والثلاجة القديمة تطرح بين سقط المتاع دون أن تذرف عليها دمة رثاء ، وربما تم ذلك بعد استخدامها فترة من الزمان عند مواطنين أقل ثراء ، وكتاب الفيزياء القديم قد يظل فى السوق يباع سلعة مستعملة الى حين من الدهر ، أو يعطى لاحدى دور الصدقة ولكنه فى الراجح سيتحول قبل انقضاء زمن بعيد الى نفايات • على أن هناك استثناءات نادرة نذكر منها النماذج الأولى للاختراعات والمكينات ، التى تحظى بالدعايات من أجل ذكرياتها التاريخية ، مثل طائرة لندبرج • فان بعض هذه الآلات تحفظ ببالغ العناية وينظر اليها باحترام فى معهد سميثونيان فى مدينة واشنطن ، على أن موقف الجمهور منها لا يختلف تماما عن موقفه من الأعمال الفنية القديمة • والناس يحترمون العمل الطليعى باعتباره خطوة الى الأمام يسبق زمنه وان أصبح الآن قديم الطراز • وهم يحبون اطالة الحديث عن شىء ترتبط به ذكريات جذابة فاتنة ، كسيف نابليون مثلا ، أو أثر باقى عن أحد القديسين ، أو تمثال لجان دارك • وقد تلقى مثل هذا النوع من التكريم مخطوطة كتاب شهير فى العلوم أو الآداب ، أو طبعته الأولى ورغم أنه أصبح عتيقا فيما يتعلق بوظائفه الأولى والرئيسية فانه يضطلع بوظيفة اجتماعية جديدة باعتباره موضوع دراسة لها أهميتها • بل الحق أن مبحثا مما كتبه فاراداي لا يزال ذا أهمية عند مؤرخ العلوم • وربما عاد اختراع قديم بشىء من الفائدة والاستنارة على الطالب أو المخترع المصرى •

ونحن فى الحقل الجمالى يختلف سلوكنا نحو مختلف الفنون

وأنماطها • وهجران الطرز في كثير من الفنون الشعبية يكاد يداني في
سرعته هجران السيارات • فالتاس ، سيما الشباب ، يريدون مشاهدة آخر
الأفلام وأحدث الحفلات الموسيقية ، وأن يستمعوا الى أحدث الألحان
ويرقصوا عليها ، وأن يقرأوا ما أصدره أحدث الروائيين ويطلعوا على
آخر ما ظهر في الصحف من مسلسلات هزلية • أما القديم من هذه
جميعا ، فسرعان ما ينصرفون عنه تماما ، اللهم الا حين يعمد شخص قديم
العقلية (لعله يكون مديرا لأحد المتاحف) الى عرض قصير الأجل لفنون
الأمس الشعبية • وعندئذ يحييها الجمهور بمشاعر متضاربة : كالاعجاب
الفاتر مثلا مختلطا بالمسرة المشوبة بروح التنازل نحو ذلك الشيء المضحك
الغريب •

ولكن هل الانتاج الجديد أفضل ؟ وهل قيم القديم جميعا محفوظة
في الجديد ؟ ان الآراء غالبا ما تختلف في كل من الفنون والعلوم •
ولا مشاحة في أن هناك تطورات تقنية في كل من الفيلم المعاصر أو
السيارة ، لا توجد في مثيلاتها في عام ١٩٢٠ • والمباحث العلمية الجديدة
لها في العادة مبررات وأسس أقوى تهيب لها ادعاء التفوق ، ولكن
النظرية الأخيرة لا يتهيا لها على الدوام ما يؤيدها • فالعلاجات الطبية
المبشرة بالفائدة ونظم التغذية الخاصة ، التي تؤيدها الينيات المعقولة في
ظاهرها ، كثيرا ما تطرح جانبا ، وفي علم الفلك تظل النظريات المتضاربة
قائمة لعدة قرون ، كالنظريات المتعلقة بطبيعة الضوء وأصل النظام الشمسي •
ويتذبذب اجماع العلماء بين هذه النظريات •

وفي العصور الغابرة كان الناس يتصرفون حيال أنواع معينة من
الفنون بالطريقة نفسها التي يتصرف بها المصريون نحو العلوم والمخترعات •
فانهم كانوا بنفاد صبر يقذفون بالقديم جانبا أو يدمرونه لكي يفسحوا
المجال أمام الجديد • وكان هذا يتم أحيانا على أساس الدين ، كما حدث
بعد الامبراطور قسطنطين حين دمر المسيحيون المعابد والتساوير والتمائيل

الوثنية مستخدمين أحجارها فى أغلب الحالات لاقامة الكنائس المسيحية .
ولأسباب مشابهة لهذه ، أقدم الغزاة الأسبان على تدمير فنون الأزتيك
والمايا بأمريكا الوسطى . كما أنه يتم فى أحيان أخرى على أسس تمت الى
الجمال ، وشاهد ذلك أن الكثير من الفنون القديمة والقوطية تم تدميرها
فى « عصر النهضة » وغالبا ما يتجلى هذا النوع من القسوة نحو الأعمال
الفنية السابقة ، ابان الفترات الخلاقة العظيمة مثلما تظهره فترات لا تستطيع
التذرع بمثل تلك الحجة . ذلك أن الفنانين ورعاة الفنون ونصرها ما يبلغ
من تقنهم بقدرتهم على انتاج فن أفضل فى الغد ، أن يدمروا الفن القديم
بمتهى الهدوء ، وبدون وخزة ضمير واحدة . وفى الفنون التى يسودها
هذا الاتجاه ، تتعرض الأعمال الفنية للهجران السريع ، وذلك الى حين
على الأقل .

وسواء وجب أن يكونوا كذلك أو كانوا كذلك فعلا ، بمقتضى المعايير
العالية ، فهذا أمر موضع جدل فى أغلب الأحيان ، وذلك أن الأذواق
كثيرا ما تتغير ، وتنعكس رأسا على عقب . فان هناك الآن من مهرة
الصناع المدربين من يشتغلون فى كشط الصور الجصية (الفريسك)
المتأخرة بكل من ايطاليا وفرنسا ، رغبة فى الكشف عما تبقى من صور
جصية أقدم . ويرى بعض المؤرخين من أمثال شبنجلر أن الجنوح الى
اعزاز وتوقير الأعمال الفنية السابقة ، كما يتجلى فى ملء المتاحف الفنية
بالتحف ، يعد علامة على نقص الخلق والابتداع . ومن وجهة النظر هذه
يتجلى أن ما يحدث فى عصرنا من هجران سريع فى كل من حقلى العلوم
والاختراع يعد آية على موفور حيويتنا الخلاقة فيهما . ويمكن أن يقال
هذا القول نفسه عن فنوتنا الشعبية العلمانية كالأفلام السينمائية مثلا . وعلى
العكس من ذلك ، فان جنوحنا الى اعزاز أمثلة معينة قديمة من الفن
الدينى : - المعابد والكنائس والنصاوير والنحات والزجاج الملون - يمكن
ربطه بحقيقة واضحة ، هى أننا لم نعد نتج الأشياء الكثير مما يمكن نسبته

الى الأصالة فى هذا الحقل ؟ ذلك أن القدرة الخلاقة العصرية قد اتجهت الى مسارب أخرى •

والهجران المخطط السريع ، يعتبر اليوم سياسة معترفا بها فى أنواع من الفن النافع ذى الانتاج الكبير ، كالملايس والسيارات • فهو لا يؤثر فحسب فى النواحي التركيبية والنفعية للمنتج ، بل يؤثر فى النواحي الجمالية أيضا • ذلك أن الأجزاء والمواد لا تصنع لتبقى الى الأبد ، ولكن لتبلى فى زمن قصير نسبيا ، بحيث يحتاج مالكيها الى شراء سلعة جديدة • ويجوز لأى رجل أفقر قليلا أن يستخدم السلعة القديمة الى حين ، ولكنه سيضطر الى دفع مبالغ متزايدة من أجل الإصلاحات • كما أن السلعة بينما تكون من حيث التركيب قابلة للاستخدام ، فان مظهرها يصبح مهجورا قديم الطراز ، ذلك أن تصميمات متطرفة وشاذة وشديدة الزخرفة تصنع وتنتج لكي تكون أحدث طرازاً فى موسم ما ، ثم تصبح قديمة الطراز بشكل سخيف فى الموسم التالى • وكثيرا ما يتجنب الناس ولا سيما طوائف الشباب الفتية المولعة بالطراز الحديث انتاج ما يسمونه بالأشكال « الكلاسيكية » والبسيطة الخالدة ، وكرد فعل لهذا ، تعتمد الصفوة من بعض الجماعات كالطلبة فى بعض الكليات الأرستقراطية الى المحافظة الشديدة فى الثياب •

والهجران السريع هو الناحية السلبية لبحث توافق الى الجدة والأصالة والتقدم • على أن الأمرين كليهما قد يكونان ضحية التضليل ، أو لعلهما يتبعان قينا زائفة ، ولكن هذه العملية حقيقة موضوعية كما أنها سمة من سمات الثقافة الغربية الحديثة • والفنون الجميلة الأكثر جدية والتي تهم الصفوة الممتازة ، تتجلى فيها تلك السمة بالمثل فى صورة دافع دائم يلحف فى طلب الأصالة ، وعدم محاكاة أى أسلوب أو فنان سابق ولو حتى تكرار المرء أسلوبه الخاص المستقر خشية الوقوع فى برائن صيغة جامدة • وفى مقابل هذا الجسوح كثيرا ما يوجد ضغط من الناحية

الأخرى صادر من التاجر والجمهور لحمل الفنان على تكرار طراز ناجح من الانتاج ما دام (موضة) رائجة . وهو يعبر عن نفس الرغبة فى التوزيع الواسع الانتشار الذى أفضى الى الانتاج الرخيص بالجملة والى الاتصال بال جماهير بوسائل زهيدة الثمن فى حقول أخرى ، والذى يؤدى فى فن التصوير والنحت الصغير الى صنع نسخ رخيصة تطابق الأصل المأخوذة عنه فى أمانة مذهلة ، كذلك فان بين السكان على الدوام جماعات أوتيت أذواقا أكثر محافظة . فمنهم من هو فى منتصف العمر ويهمه ألا يبدو متطرفا راديكاليا ولا صاحب نزوات تستهويه المستحدثات ، ومنهم أرباب الفطنة المتبحرون فى العلم والخبرات ، الذين يقاومون الذوق الشعبى المتجه الى الموضات الجديدة ، بالطنع الصريح والسخرية من كل جديد فى حقل تخصصهم ، بينما يمتدحون فى الوقت نفسه عملا فنيا عتيقا أو معتقدا تقليديا باليا . ومن المفارقات أن بعض الناعين على « الفن المصرى » من المخلصين المتحمسين للروح التصوفية الشرقية والوسيطية فى الفنون والفلسفة مولعون باقتناء أحدث أنواع السيارات والأجهزة والأدوات الميكانيكية . ويصدر عن هذه الفئة من جماعة الصفوة ، الغالبة فى محافظتها فى مجالات معينة ، انكار قوى لكل تقدم فى الفنون ، واصرار شديد على الفكرة القائلة بأن الأعمال الفنية السابقة لا تصبح عتيقة مهجورة . وهم يبتهجون بتمجيد أعمال غير معروفة وعسيرة ، لا تحظى بشعبية عند جمهرة الناس ولا حتى عند غالبية النقاد الضليعين ، معتبرين اياها من الدرر اليتيمة . ولكى يختلفوا عن سائر الناس ، ويستلفتوا الأنظار اليهم على أنهم ذوو عقليات أصيلة يهاجمون الأساتذة الأفاذاز القدامى الذين يجمع الناس عليهم مثل شيكسبير ، ويشنون الحملات على الطرز التاريخية المبجلة مثل فن النحت الاغريقى المتأخر .

على أن هناك من وجهات نظر الاتجاه والسلوك الاجتماعى ، طرزا ودرجات متنوعة للهجران فى الفن . ذلك أن عملا أو أسلوبا فنيا قد يكون

حيا بدرجة متفاوتة ، وقد يكون ناشطا قوى النفوذ داخل احدى الثقافات
فى أية لحظة معينة . وهو لا يكون على تلك الحال بدرجة متساوية فى جميع
أرجاء العالم كافة ، ولكنه أكثر نشاطا فى بعض الجماعات ، التى هى فى
العادة وان لم تكن دائما - الجماعات التى نشأ فيها . خذ مثلا الملحنه
الهندية الكبرى « الماهابهاراتا » ، فانها تتخلل الثقافة الهندية وتجربى فى
عروقتها ، ولكنها على الجملة قلما عرفت ببلاد الغرب . ورغم ذلك ، فان
الاتجاه الراهن يرمى الى تعريف روائع الأعمال فى كل ثقافة ، تعريفها
أوسع نطاقا وفى أسرع وقت ، لغيرها من الثقافات .

وأعلى مستوى من الحيوية يبلغه أسلوب من الأساليب هو حين
يمارسه وينتجه بنشاط الفنانون القادة وهم قادة الأسلوب فى المجموعة ،
أما بالنسبة للعمل الفنى ، فان أعلى مستوى للحيوية الثقافية فيه ، هو أن
يهرع الناس فعلا الى محاكاته أو منافسته ، وليس ذلك بأن ينقل بالضبط ،
بل أن يتبع فى التواحي الهامة شأن ما جرى للوحات جوتو وماساتشيو فى
أوليات « عصر النهضة » بايطاليا . وعلى هذا النحو كان أسلوب الدراما
فى عصر اليزابث ، كما يملئه مارلو وشيكسبير ، قائما بالفعل بانجلترا
فى أخريات القرن السادس عشر وأوليات السابع عشر . كما كان الأثام
من طراز لويس الرابع عشر ينتج فعلا أثناء حكم ذلك العاهل بفرنسا ،
وكذلك كان أثام تشينديل Chippendale ينتج فى انجلترا فى القرن
الثامن عشر . والغالب أن الأسلوب أو الطراز لا يصل الى أقصى ذروة
نفوذه الا بعد وفاة منشئه . ويكاد يكون من المستحيل أثناء ذلك الوقت ،
التأكد من أى الفنانين سيحظى بأدوم أثر باق ، وأى الأساليب هى مجرد
نزوات عابرة لا تلبث أن تزول وأيها تعتبر المنجزات الرئيسية لتلك
المدة .

وهناك على المستوى الثانى للحيوية - وهو الأدنى قليلا ما - تقوم
الأساليب التى لا تزال تتج بوفرة ، ولكن ليس على يد أبرز قادة

الأسلوب ، أولئك الذين اتجه اهتمامهم وجهة أخرى . والى هذا الحد نفسه لا تزال الأنظمة المعمارية الاغريقية حية ، الى درجة أقل في السنوات الأخيرة . ولا تزال الكنائس القوطية المحدثنة والتصاوير التأثرية والكراسى من طراز لويس الرابع عشر وتشينديل تصنع مع تنوعات أصيلة . وربما اعتبرها الطليعيون من الفنانين والنقاد قديمة الطراز مشبهين اياها « بالقبة القديمة » ، بينما هى لا تزال تصعد الى القمة عند الجماعات الريفية أو الأكثر محافظة . وقد يحدث أحيانا أن أسلوبا يبدو باليا *Passé* يرفع ثانية الى أعلى مستوى على يد فنان عظيم مثلما فعل يوهان سباستيان باخ بالموسيقى البوليفونية .

فأما المستوى الثالث من الحيوية فتستقر عليه تلك الأعمال والأساليب التى لم يعد أحد ينتجها فى الأشكال الجديدة الى أية درجة كبيرة ، ولكنها لا تزال تلقى الاعجاب فعلا ؟ اذ تنشر وتقرأ وتمثل ، أو تعرض عرضا ظاهرا على جمهور يهتم بها مقابل شيء من النفقة المالية أو الوقت أو الطاقة .¹ فهى أشياء حية فى ضمير التقدير ولكنها ليست كذلك فى كيان الانتاج . ثم ان المنتجات التى لا تستطيع أداء الأصالة كتصاوير الأساتذة القدماء المطبوعة بالألوان وأشكال كراسى تشينديل التى تصنعها الآلات ، تصنع بمقادير متزايدة . والى هذا الحد لا يزال كل من هوميروس وفيدياس ويوريديس ودانتى وشكسبير وكورنى وراسين وال جريكو وفيفالدى وبيتهوفن ، وطائفة ضخمة من الأساتذة العظام والصغار ، تعيش بقوة راسخة فى ثقافتنا . أجل ان أساليبهم لا تمارسها فى اللحظة الحاضرة أية مجموعة ضخمة أو عدد كبير من الفنانين ، فهى الى هذا المدى ، تعتبر من المهجورات مثلما أصبحت عربية الحصان شيئا مهجورا . على أنهم كموضوعات للدراسة الناشطة والاعجاب الفعال ، ذوو نفوذ قوى على الفن العصرى الحاضر . فان مافيه من روح العبقريه يسرى الى حد ما فى الثقافة المعاصرة ويتخللها ، كما أن سمات مختارة من عملهم يمكن تمييزها فيها بواسطة التحليل المقترن بالخبرة . فظواهره الفذة التى لا نظير لها

تبدو فى الذوق المعاصر من عظيم القيمة بحيث لا يزال يفضل فعلا على الأشكال المتأخرة من الطراز الذى ينسب اليه ذلك العمل • ففى أية لحظة قد يتبع هذا العمل أو الأسلوب بوصفه نمطا لمحاكاة شاملة ومباشرة أكثر ، ولعل ذلك يكون فى وسط آخر • وهكذا حدث فى الآونة الأخيرة أن أحدث أزياء النساء قد تلقت الإلهام من النحات المصرية والاعريقية والرومانية والصور الإيطالية •

والمستوى الرابع وهو مهجور بدرجة أكبر ، يحتوى على الفنانين والأعمال والأساليب التى لا يعرفها إلا قلة من المؤرخين وغيرهم من العلماء • فهى أشياء اختفت تماما من الوعى العام ، حتى باعتبارها مواضع ادراك ويشار اليها بايجاز فى المؤلفات الكبيرة فى تاريخ الفنون • وتعرض عرضا متواريا داخل أروقة المتاحف ، كما أنها عرضة للإزالة من مكانها اذا احتاج اليه الأمر • ولم يعد أحد يعيد طبعها ، ولا تمثيلها ولا تسجيلها على اسطوانات الفونوجراف •

والخامس هو المطهر أو موطن النسيان الكامل ، لأولئك النساء الذين دمروا تدميرا تاما ، أو دفنوا أو توارت ذكراهم أو أغفلوا ، وهو آهل تماما بمن فيه ، وربما كان فيهم طائفة من أعظم أساتذة الدهر كله •

وفى هذا العصر المتقلب الذى يعاد فيه على الدوام تقسيم الحسنات ، لم يعد أحد مطمئنا على حصوله على مكان دائم ثابت فى أى مستوى • فقد يستخرج من باطن الأرض بعض الأعمال المنسية أو يضعها تحت الضوء الكشاف أحد النقاد ذوى النفوذ القوى • وتهبط أشياء عزيزة قدمية مثل تاسو وجوليو رومانو وجولدوني وأنشودة رولاند وقصة الوردة الرومانتيكية الى الذبول الوجيز أو الدائم • ويقال لنا : « ان أحدا لا يقرأ بيرون اليوم • » وقد أدى اختراع اسطوانة الفونوجراف الطويلة المدى والدوران الى رفع عدد ضخم من الملحنين شبه المنسيين هم وأعمالهم من المستوى الرابع الى الثالث • واكتشف الناس أعمالا مفقودة لشوبرت وهایدن ورامبرانت •

وما يكاد الفن يصنع صناعة سليمة أو يسجل فى مواد دائمة ، حتى يستطيع العيش عدة قرون فى حالة حيوية مؤقتة ، منتظرا الفرصة التى يمارس فيها سحره عند الطلب . كما فعل ذلك تمثال فينوس الميلى .

وفى ثانيا عملية هذا الهجران الذى يكاد يكون شاملا ، مع ما يصحبه بين الحين والآخر من دوام على قيد الحياة ومن إبتعاد الى الحياة ، غالبا ما تتغير الوظائف الاجتماعية لأحد الأعمال الفنية تغيرا جسيما . فهو يحظى بالصيانة والاعجاب وربما بالمحاكاة لأسباب مختلفة تتغير تلك التى سادت عند ظهوره أول مرة . وقد جرى فى العصور الحديثة إعادة تقييم شاملة كاملة للفن الغابر على أساس معايير جديدة ، أهمها معايير الشكل والتصميم الجمالى . واذا برسوم الكهوف فيما قبل التاريخ والأقنعة القبلية والتماثيل التى صنعت فى الأصل لأغراض السحر ، والتماثيل والتماثيل الدينية القديمة والوسيطية ، يعاد تقييمها باعتبارها عظيمة على هذا الأساس الجمالى الأدق معيارا . فطرح جانبها الى حد كبير كل الادعاءات القديمة باستحقاق الجدارة على أسس سحرية أو دينية أو خلقية أو وطنية أو عاطفية ، وترتب على ذلك رفع بعض الأعمال من زوايا النسيان والخط من قدر غيرها . فما أكثر الصور القديمة البالية الناصلة* التى تصور موضوعات لم تعد تستثير الاهتمام ، والتى تموزها حتى الصفات الجمالية اللازمة لقيامها بوظيفتها (وذلك عند معظم المشاهدين على الأقل) . كثير للمتعة البصرية ، والتى أصبحت الآن موضع الاعزاز بأخذ المتاحف من أجل أهميتها التاريخية فى غالب الأمر ، لأنها كانت تمثل خطوة تسبق زمانها ، أو لأن صانعها هو رسام شهير . وهكذا قد يخصص « لأستاذ قديم » مكان مفضل على المستوى الثالث للنشاط ؛ لأن أعماله أوتيت القدرة على أن تروق بشدة وبطريقة ما - لعلها طريقة جديدة لم يدركها أحد فى زمانه - لدى الجيل الجديد من قادة الثقافة . ومن هنا يتبين أن ما يسمى « بالعظمة » ان هو الا

القدرة على اثارة اعجاب الصفوة المثقفة على امتداد عدة قرون ، ولعل ذلك يتم بطرق مختلفة ولأسباب مختلفة •

وعلى الرغم من أن بعض الأعمال الفنية السالفة تصان وتحترم ، فمن الجلي أن الأغلبية الساحقة منها لا تحظى بهذا الجسد السعيد • والذين يذهبون الى أن الأعمال الفنية لاتصبح مبتذلة مهجورة ، انما يفكرون في قلة - متناهية الصغر - من الأمثلة ، التي كان من حسن حظها أن نجت من البلى والتدمير ومن تقلبات الأذواق - ولا يكاد يتبقى شيء من اللوحات الجدارية الاغريقية في العصر الكلاسيكي • ترى كم من أغنيات وقصص وقصائد وألحان موسيقية ورقصات وجواهر وأزياء وأطباق من طعام وقصور قد ذهبت وفقدت بالنسبة لما بقي من كل نوع منها في تراث عالم الفن ؟ فان كثيرا منها دمر بمحض الصدفة أو أثناء موجات التدمير الشامل على يد الوندال ، كما أن الكثير الآخر منها دمر بوصفه مبتذلا مهجورا أو مجردا من القيمة ، على يد محبي الفنون الذين فضلوا عليه طرازا جديدا • ألا ترى كيف تصبح مكتباتنا العامة مكتظة بتقديم الروايات والمجلات التي ينبغي أن يلقي الكثير منها لتفريغ الأرفف • وتحتوى المكتبات الأوربية على مجموعات ضخمة من المخطوطات والطبعات القديمة الخاصة بأعمال منسية : منها الملاحم المتكلفة الجلال ، والقصائد الغنائية المصطنعة ، والتراجيديات الطنانة التي تقلد عظماء الكتاب • وهى مؤلفات لا يقرؤها الجمهور ، ولذا لا يعرفها سوى عدد قليل من المؤرخين وأمناء المكتبات • ويحدث في بعض الأحيان ، أن يعثر بينها على آية فنية رائعة مهمة ولكنها فى معظم الحالات تعد ميتة من وجهة نظر النشاط الثقافى • وقد حل محلها قلة من الأعمال الباززة ، التي يتقبلها الخبراء والجمهور على أنها تحوى جميع القيم الجوهرية لمختلف طرزها وعصورها •

ولن يكون هناك شيء أبعد من الصدق على ضوء الحقائق التاريخية ، من قول الدوس هكسلى • ان الفنان لا يصبح البتة قديم الطراز ؛ لأنه

يعمل بمواد لا تتغير ، وأنه « نظرا لأن الناحية الغريزية والانفعالية فى الانسان وراثية ، فانها تظل على حالها لا يتألفها تغير » . وذلك أن الفن لا يقصر تعامله البتة على أساس الطبيعة البشرية الوراثة البحث وحده وغير القابل نسبيا للتغير ، وانما يتعامل دائما مع التعديلات الثقافية التى ألت بتلك الطبيعة الأساسية والغريزية والانفعالية . والفن فى حد ذاته تغير مكتسب للميول الغريزية . فهو يروق ويعبر عن الاتجاهات والأذواق المكتسبة لدى بعض الجماعات الثقافية ، فى مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعى . وقيامه بهذا هو قوام حياته ، مادام ذلك الجو الثقافى قائما . ومتى تغير الجو ، أو نقل العمل أو الأسلوب الفنى الى آخر مختلف ، فان فرص فنته الدائمة تصبح قليلة ، وتفنى معظم هذه الأعمال والأساليب فاذا قدر لأى منها أن ينشأ جذوره ويظل حيا فى ثقافات أخرى ، جيل بعد جيل ، فما ذلك الا لأنه راق تعديلا فسيحا ومستديما ألم بفرائر الانسان الأصيلة . وغنى عن البيان أن الثقافات جميعا تتشابه فى بعض النواحي ، وتختلف فى نواح أخرى . وبقدر ما يعبر الأسلوب الفنى عن اهتمامات ثقافية محلية بحتة أو مؤقتة ، وبقدر ما يروق لها وحدها تراه ينزع الى الانقراض والزوال فى مكان آخر .

والحضارة الغربية المصرية متنوعة الاهتمامات الى أبعد حد ، رجة الآفاق من حيث أذواقها . فهى تستطيع الى درجة غير مألوفة فهم منتجات الثقافات الدخيلة والاستمتاع بها ، مهما بعدت بتلك الثقافات الدار أو الزمان . وشاهد ذلك ما تجسده من شدة الاهتمام وتزايد الأقبال على الألوان القبلية والمجلوبة من الشرق الأقصى من الفنون المرئية والمأثورات الشعبية (الفولكلور) والموسيقى والرقص (وكلها يتيسر الحصول عليه الآن فى الأفلام والاسطوانات) - على أن الأقبال على جرعات كبيرة من الفن الدخيل أو البدائى الى أقصى حد لا يزال مقصورا على قطاعات صغيرة من الطبقة المفكرة . والكثيرون ممن يرفعونه مكانا عليا من الناحية النظرية ، وربما قدموه على الفن المصرى ، لا يقضون فى مشاهدته بالفعل الا فترات

قليلة من الزمن ؟ اذ أن كثيرين منهم يفضلون صورا له معصرة* ومهذبة وموجزة ؛ ذلك أن « أغنية الحب قبل التاريخية » التي يظن هكسلى أنها لن تفتأ تؤثر ، لن تستطيع فى الراجع شد التفات المستمع العصرى طويلا . وتدلنا خبرتنا على أن الصور أو النسخ الصحيحة الأصلية من الأدب البدائى أدنى الى عسر الفهم ، وشدة تحديد المضمون ، فضلا على التكرار الملل فى غالب الأحيان ، كما هو الشأن فى سجلات الأساطير التى لا نهاية لها (مثل قول الكتاب المقدس « ولد له ») والمفاخر الرتيبة التى يقوم بها الأبطال الشعبيون . والموسيقى القبلية تنزع أيضا الى التكرار الى أبعد حد ، وتفترق الى التطور الزمنى حتى عندما تكون لها ملامح معقدة معينة ، مثل الدقات الايقاعية بالطبول . وما دام المستمع المتحضر يصفى اليها فى شقة باحدى المدن جالسا مسترخيا ، بدلا من الرقص على ايقاعاتها الاستهوائية Hypnotic عارى الجسد حول نار المسكر ، فانه سرعان ما يفقد اهتمامه بها . أما الأفعنة والفتائش (Fetishes) فليست بحاجة الى التفات مستمر باعتبارها أجزاء فى مجموعة تؤدي دورها فى الداخل . وفى امكان المرء بسهولة الاستمتاع بهما من أجل قيمتهما الزخرفية الواضحة وحدها .

وليس من الضرورى فى قدرة عمل أو أسلوب فنى على شد الاهتمام أن تكون متناوبة مع قربه فى الزمان أو المكان . وأن الانسان لتعثره الدهشة والابتهاج لما عليه بعض القطع الموسيقية المصرية القديمة من عصرية مثل « أغنية عازف الهارب » (Harp) فإن بعض القصائد الغنائية الغرامية المصرية تردد لنا متواترا يعبر عن عاطفة خالصة . على أن من الخطأ أن نعمد بناء على هذه الحالات الاستثنائية ، التى تتجلى فى المجموعات الأدبية المختارة - الى إصدار التعميمات حول الفن القديم والبدائى بأجمعه ،

(*) « عصرن » بمعن الثي (Modernize) يجعله عصريا من حيث الدوق او الاسلوب أو الطراز (المترجم) .

ومعظم الأدب المصرى القديم والمسمارى لا يحظى الا بالقليل من الاهتمام فى هذه الأيام ، اللهم الا عند العلماء المتخصصين ؛ وذلك لأنه انما يعالج بوجه خاص شئونا محلية سريعة الزوال •

ويحس النقاد المعاصرون بأبلغ الأسى ازاء ميل الناس عامة الى الاستمتاع بالفنون وتقديرها لأسباب عاطفية ، أو لارتباطات شخصية بالقطعة الفنية ذاتها - من ملكوها من قبل ، وما الى ذلك - ومن أجل ما يثيره الموضوع الممثل من اهتمام • وهم يقولون ان الذى ينبغى أن يكون عليه المعول فى التقييم هو الشكل المدرك مباشرة ، وطريقة المعالجة • على أن من الميول السيكولوجية العميقة التأصل فى الأنفس التأثير الانفعالى بالارتباطات البشرية المتعلقة بشئ • يسمع أو يرى ، سواء أكان مداره هو سيف نابليون أم صورة ملونة « للعدراء وطفلها » • فلو أننا حكمنا على الشكل المرئى فحسب ، لاستمع ذلك منطقيا ألا نضع عملا فنيا عتيقا فى مكانة أرفع لمجرد أنه عتيق ، أو له ارتباطات تاريخية فائقة • ولكن الواقع الذى لا شك فيه أن الناس يتأثرون عادة بمثل هذا النوع من الارتباطات ، ونتيجة لهذا ينزع عمل فنى عتيق امتد عمره قرونا ، أو حتى عمل يرجع الى عهد « جدتى » ، الى أن يكون بالفعل أقوى أثرا باعتباره موضع اهتمام واستمتاع - وليس ذلك فقط عند الفرد العادى الجاهل • فان الخبراء المتمكنين يتأثرون هم أيضا بمثل هذه العوامل ، بدرجة أقوى مما يسلمون به • وهكذا ينزع مجرد كون الشئ أثرا من الماضى الجدير بالذكر الى اضافة دور اجتماعى جديد ومتزايد النمو على تلك الأعمال الفنية المحدودة القليلة التى عاشت • فهى تصبح صورا مثيرة للوجدان ، مشحونة بأشجان البعد ، وواقعة بجلال وسط زحمة اندفاع واضطراب الحضارة الميكانيكية بوصفها رموزا « لعصر ذهبي » مفقود من القوة والشباب الثقافى • وعليها نسلط أوهامنا المثالية التى تجعل من الماضى زمنا أسعد ، وأجمل وأكثر خلقا وابداعا من الحاضر • وهذا بدوره يدفعنا الى تمجيد عظمة الأعمال

الفنية العتيقة ، وانكار أن الفن قد يصبح مبتذلا مهجورا بصفة عامة .

والتقادم فى الفن وغيره من المنتجات البشرية وثيق الصلة بالعمليات الأخرى الخاصة بالانتقاء الطبيعى والصناعى . فما هو حى ثقافيا ويقوم بوظائفه هو ما تم انتقاؤه ، اما بواسطة الطبيعة أو التخطيط البشرى ، أى اما عرضا أو قصدا . وما تسميه « بالمهجور » هو ما تنزع الى اهماله اهمالا كاملا أو جزئيا . وكذلك الشأن فى التطور العضوى ، فانه هو الآخر يحتوى على درجات متوسطة كثيرة من الحيوية والهجران ؛ ذلك أن أحد الأنواع قد يظل حيا ، وان لم يكن شديد الكثرة ولا موفور الصحة ، عصورا طويلة على الرغم من وجود أجزاء أو سمات سيئة التوافق لعلها بقية حية من أجزاء وسمات كانت نافعة فى يوم ما . والانسان يعوقه الى حد ما وجود عدد من هذه الأعضاء اللاوظيفية وقد اضمحلت أنواع كثيرة حتى أضحت مجرد عدد قليل من الأحياء ، تعيش عيشا محفوظا بالمخاطر يكاد يقارب الانقراض . ومن الناحية الأخرى ، قد غزا الانسان والبعض متسمات هائلة من الكرة الأرضية ، كما انتشر الجبار (السيد) فى البحار . ولا شك أن هذه أنواع ديناميكية ميالة الى التوسع ، بالغة القوة فى حيويتها كأنواع .

وهكذا كان فى الوقت الحاضر حظ السيارة والطائرة ، وكذلك شأن الفيلم السينمائى . فان هذه طرز جديدة ، يعيش الى جوارها أعداد ضخمة من طرز الفن ومنتجات الفن أبسط وأكثر بدائية ، انحدرت البنا على كر العصور دون أن يمسه الا القليل من التغير . وهى أشياء ليست مفرطة النشاط من الناحية الثقافية ، ولا تقبض على بؤرة الاهتمام ، كما أنها ليست مسارب تسلكها أعظم الحماسات خلقا وابتداعا . فان وعاء الفخار غير الصقيل مثل أصص الزهور ، هو أحدها ، والمضرب الحشبي مثال آخر ، كما هو الحال فى لعبة الكروكيث . وبعض ما للأطفال من ألعاب ورقصات وحكايات الجان Fairy Tales عريقة فى قدمها ، ولكنها لا تزال تمارس

ممارسة ناشطة • وغنى عن اليان أنها بوصفها منتجات للتطور الثقافى ،
ربما تفوقها منتجات أخرى ، ولكن شيئا لا يحل محلها ولا يجعلها مبتدلة
مهجورة • وبطريقة مماثلة يحدث فى العالم المصوى ، أن يواصل عدد
لا يحصى من الأنواع حياته ، بطريقة موفورة النسل أو محفوفة بالأخطار ،
تفوق عليها تطور الانسان وغيره من الثدييات • فهى أنواع بلغت نهايات
طرق مسدودة ، ولم تعد تتغير الا قليلا • والتطور عضويا كان أو ثقافيا ،
لا يتقدم بسرعة بالغة الا على امتداد خطوط استثنائية قليلة العدد ، كأنما
يسيره دافع قوى هو « ارادة كونية » عنيفة ولكنها منتشرة • وفيما عدا
ذلك قد تدوم الأنماط الثابتة حقا جيولوجية بأكملها •

٥ - الخلاصة :

تناول هذا الفصل حجة أعداء التطور القائلين بأن الفن لا يمكنه أن يتطور لأنه ليس تراكميا • فهم يقولون ان الفن يختلف عن العلوم اختلافا جوهريا من حيث :

(أ) أن الفن « يبدأ من البداية » ،

(ب) وأنه لا يحتفظ بتجديداته ولا يضمها اليه ،

(ج) وأنه لا يصبح باليا مهجورا بأية حال •

ولسنا نكرر أن هناك فارقا حقيقيا بين الفنون والعلوم من هذه النواحي ولكن ذلك فارق في الدرجة فقط ، كما أنه آخذ في النقصان شيئا فشيئا ، وهو مثال على التخلف الثقافي الذي يرجع الى أسباب مؤقتة • ولم تكن العلوم في مراحلها الأولى تراكمية بصورة نسقية منظمة • وقد أخذ الفن يزداد من هذه الوجهة تقدما كلما تطورت المناهج العصرية لحفظ ونقل منتجاته وأهدافه وتقنياته • وقد كان في وسع الفن أن يفعل ذلك بطريقة أسرع لو أن المهتمين بالفن شاءوا أن يجعلوه أكثر تراكمية • أما امتناعهم عن ذلك فيرجع من ناحية الى ما يديه الفن الرومانيكي من عداء نحو العلوم والتكنولوجيا •

على أن نظرة أدق الى تاريخ الفنون تظهر بأنها كثيرا ما تكون بالغة التراكمية ؟ ذلك أن ما ظهر من تجديدات في شكل الفنون وأسلوبها ومضمونها العقلي فضلا على تقنياتها ظلت تتنقل من جيل الى آخر على نطاق واسع ، وقل من الفنانين أو مدارس الفن من « يبدأ من البداية » بمعنى

الكلمة • فهم ينون فوق عمل من سبقهم من الفنانين • وعناصر الأساليب
الأقدم واضحة تماما في الأساليب الأحدث •

وتوجد في كل فترة أعمال فنية معينة تختلف اختلافا عظيما من حيث
مقدار الفنون والثقافة السابقة التي تفسها اليها وتعيد تنظيمها مباشرة •
وبعضها مثل الصور الجصية (الفريسك) التي صورها ميكلائنجلو بكنيسة
السستين مثقلة بشدة بالتقليدى من الأشكال والاتجاهات والمعاني الكلية •
تم ان طرز الفنون وأمثلتها في كل عصر تختلف أيضا من حيث
مبلغها من التقادم • وهو أمر يصدق كذلك على المخترعات والمباحث العلمية •
ولا شك أن الميل العصري الى التقادم السريع في جميع الحقول ، بما في
ذلك الفنون ، يرتبط بسرعة التغيرات والرغبة في التقدم •

الفصل العشرون

الفنون بوصفها تقنيات سيكلوجية إجتماعية

١ - التقنيات الجمالية والنفعية : تكنولوجيا الفن

مما يتفق عليه الناس على وجه العموم أن الفنون أقل تراكمية في جملتها من التقنيات (Technics) النفعية ، وإن كان الواقع ، كما رأينا فيما سبق ، أن الفنون أكثر تراكمية مما يدركه الناس بصفة عامة . وعلى النقيض من العلوم التطبيقية ، تفقر الفنون الى الوسائل والمناهج التي تعينها على مواصلة انتقاء ثمار الخبرة السابقة وصياقتها وإعادة استخدامها بطريقة نسقية منتظمة . ومن الجلى أنها تفقر الى الحافز الذي يدفعها الى القيام بهذا الجهد ، أو قل ، انه على الأقل ليس هناك ضرورة ملحة لجعل الفنون تراكمية أكثر ، بل ان هناك على العكس من ذلك رضا تاما في جانب الفنون بحالتها الحاضرة من حيث هذا الاعتبار . ولو أن انستنا استحدثت الفنون على منافسة العلوم فيما تسعى نحوه من تقدم تراكمي ، لجاز أن يكون الجواب أن هناك قيمة عظيمة للفنون هي تنوعها الكبير ، وما فيها من لمسة شخصية وتباينها الرائع في الأسلوب . فلو أن على الفنون أن تبدأ من جديد تماما كل بضعة قرون ، فيها ونعمت .

ولسنا نغني هنا أساسا بما هو مرغوب أو غير مرغوب في الفن ، وإنما باتجاهات ووقائع تاريخه . ومن وجهة نظر مذهب التطور ، فانه لأمر يدعو الى الاعتراض أن نجد هذا الميدان الضخم الهام للثقافة ، الذي يبدو

تأتما يتحدى الاتجاه الرئيسى • فما سبب ضالة هذا التراكم ؟ وهل هو شىء دائم لا سبيل الى تغييره ، أم هو ظرف يحتمل أن يتغير فى ثنايا التطور الثقافى العام ؟ ان هذه الأسئلة قلما طرحت ، على أن هناك جوابا واحدا نجده ضمنا فى الرأى التقليدى القائل بأن الفن يختلف اختلافا جذريا عن العلوم ، وأنه ليس فى الامكان أى التقاء أو تعاون على امتداد هذا الخط ، وقد سبق لنا أن رفضنا هذا التفسير المفرط فى بساطته •

والقضية التى نبحثها فى هذا الفصل هى أولا : أن الفنون لا تختلف اختلافا جذريا عن التقنيات النفعية ولكنها فى الحقيقة نوع آخر من التقنيات ، ولكنه نوع نفعى ، وأن البون الحديث الفاصل بينهما مؤقت ، يبالغ فيه بعض النظرين ، وثانيا : أن الفنون أو التقنيات الجمالية تختلف عن النفعية فى تبنى الطرائق العلمية فى التفكير ، وثالثا : أن هذا يساعد على تفسير افتقارها النسبى الى الطابع التراكمى ، ورابعا : أن المناهج العلمية أخذت تدخل بالتدريج فى حقل الفنون أيضا ، وربما زادت فى ولوجها فيه مستقبلا ، حسنت عاقبة ذلك أو ساءت • وخامسا : أن الفن سيصبح أكثر تراكمية ان اطرد تقدم هذا التغير المنهجى •

وليس معنى ذلك أن الفن سيتخلى عن مناهجه الخاصة تخليا كاملا ويستبدل بها مناهج العلوم الحالية المحددة باحكام • فأما معناه الفعلى فهو ما سنراه فى الأقسام القليلة التالية • فان التغير سيكون جزئيا واختياريا ، غير ملزم أى فنان على اتباعه ما لم يرد هو ذلك • على أن ضرر اتباع هذه الحطة أو منفعتها يتوقف ، كما هو الشأن فى كل العلوم التطبيقية ، على نوع الأشخاص الذين يوجهون العملية ، وكيف يستخدمون القوة الكبرى التى تمنحها العلوم •

وما معنى قولهم ان الفنون ضرب من التقنية ، وهى من هذه الناحية مماثلة للزراعة وصناعة الفخار وصنع الأدوات والأسلحة ؟ معنى هذا ببساطة أنها جميعها ، أى الفنون ، أساليب متطورة اجتماعيا للوصول الى

تنفيذ أعمال ، والى ضبط وتنظيم نوع من الظواهر بغية الوصول الى نتائج مرغوبة . فهى مهارات وعمليات مستتبطة ومكتسبة تنتقل عن طريق الثقافة ، وتنطوى على بعض أنواع معينة ذات أداة وظيفية .

والفرق بين التقنيات الجمالية والنفعية فرق هام ، ولكنه مع ذلك نسبى وجزئى ، فالتقنيات النفعية تهدف بدرجة كبيرة الى توفير حاجات الانسان المادية والبدنية ، وذلك بتنظيم وضبط مختلف أنواع الأشياء المادية . وهى تعالج فى المقام الأول الأشياء اللاحية *inanimate* والمضوية كالخجر والطين والخشب والفلز والفحم والكهرباء والقوة الذرية ، وتعالج النبات والحيوان فى بعض الأحيان ، وكذلك تعالج الجسم البشرى ، كما هو الشأن فى الطب . وهى تهدف الى غايات عامة مثل الصحة والراحة والأمن ، والى الحصول على الطعام والملابس والمتنوى وتوزيعها ، والى استتباب النظام المادى والوقاية من الأعداء . ومن التقنيات النفعية الأخرى ما هو اجتماعى وسيكولوجى بشكل أكبر : فمن أمثلة ذلك القوانين والحكومات والمناهج والنظم المالية والتجارية والتربوية . ولا تنسى أن محاضرات التربية وكتبها الدراسية هى نفسية اجتماعية فى أهدافها وفى أنواع الظواهر التى تحاول تنظيمها وتوجيهها .

وكثيرا ما يدرج الفن والاشباع الجمالى مع هذه الأمور ، وفى بعض الأحيان يعمل الفن باعتباره جزءا من التربية . والفن تقنى نفسى اجتماعى أكثر منه فيزيائى . وكذلك الشأن فى الطب العقلى والعلاج النفسى فانهما أيضا من التقنيات النفسية الاجتماعية ، ولكنهما كذلك يعينان نوعا ما بالأساس الفيزيائى للصحة العقلية . وهما أيضا يستخدمان الفن الى حد ما . والفن مثل التربية يعالج الظواهر الطبيعية فضلا عن الظواهر العقلية والوجدانية ، وهو يستخدم أشياء طبيعية ، كموجات الضوء وموجات الصوت وما شابهها من منبهات للأعين والأذان أو غيرهما من أعضاء الحس . وهو يحدث تأثيرات سيكولوجية فى منح الشخص اندرك لها ،

مثيرا خبرات جمالية وغيرها من أنواع الخبرات الجوانية ، وهو أيضا من وسائل التعبير من جانب الفنان ومن وسائل الاتصال بينه وبين غيره من الأفراد . وكما هو الشأن فى الأغاني والشعائر ، فإنه يعد أيضا وسيلة للاتصال بين مستخدمى الفن ، والخبرة المقتسمة بينهم . وكثيرا ما يساعد الفن على تطور التماسك والاتجاهات المشتركة ، وإن لم يكن ذلك هو الحال بالضرورة . والفن يعمل بواسطة تقديمه للحواس البشرية مركبات معقدة بدرجات متفاوتة وتتبعات من التفاصيل الحسية فى المكان والزمان أو فيهما كليهما . وعن طريق الميول البشرية الفطرية والتكيف الثقافى ، تمتلك هذه المركبات والتتابعات القوة على إثارة الاستجابات المعقدة المتشابهة بدرجة ما بين شخص وآخر وثقافة وأخرى ، ولكنها شديدة التنوع فى تفاصيلها . وهى لا تثير الإدراك فحسب ، بل الفهم والخيال والرغبة والانفعال ، سارة كانت أو غير سارة ، وأنواعا كثيرة أخرى من الاستجابات تجيء فى أشكال معقدة ومنوعة .

وتشارك الفنون والتقنيات النفعية فى أشياء كثيرة . فكثيرا ما تتداخل هذه وتلك وتتعاون معا ، وبخاصة فى تلك الفنون التى يسمونها بالنافعة كالعمارة وصنع الأثاث والفخار والمنسوجات والملابس والأواني . وكل هذه تتطوى على غايات نفعية وجمالية ، ويتعاون المصممون الفنيون والمهندسون العلميون فى إنتاجها . وقد تكون الصلاحية لوظيفة نفعية جزءا من معنى عمل فنى . فعلم النبات وفن الحدائق يتعاونان فى تنسيق زراعة الأشجار والزهور ونباتات الزينة . والعلم والفن يسكان علما واحدا ، أما الثمرة التى بينهما فقد سدت فى كثير من الأماكن . فيعمل الفنانون والمهندسون جنبا الى جنب فى الإذاعة والتلفزيون والسينما والطباعة المصورة بالألوان . ولا يخفى أن جميع المحاولات الرامية الى الفصل الشديد بين الفن والعلوم التطبيقية على أساس مصطلحات من أمثال : « النافع والجميل » - « العقلانى والانفعالى » - و « العملى والجمالى » و « الفيزيائى والسيكولوجى » إنما تتجاهل كثيرا من الأنواع والمركبات

الواقعة على الخط الفاصل بين كل من هذه وتلك • ومع ذلك ، فإن هناك
فارقاً في التوكيد • ذلك أن الأنواع التي تصنف على أنها فن ، تنزع الى
تأكيد الإعجاب أو الذوق الجملى ، على حين تنزع الأصناف الأخرى الى
فعل ذلك بدرجة أقل أو لا تفعل مطلقاً ، كما هو الحال فى استخراج الفحم
من المناجم ونظام المجارى بالمذن •

ومن النواحي التي يختلف فيها الفن عن التفتيات النفعية أن غاياته
أكثر غموضاً ووظائفه أكثر تعدداً هذا الى أن وسائله أو تركيباته الوظيفية
موفورة الكثرة متعددة أيضاً كما أنها غير واضحة الحدود • وقد جرت
العادة أن الأساليب والأجهزة النفعية تصنع وتستخدم لغرض نوعى معين
أو طائفة من الأغراض شأن رموس السهام و « صانير » الأسماك •
و « الفن » بوصفه مجالا عاما يعتبر شيئاً غامضاً يثير الجدل ، حيث يقصره
بعض الناس على المنتجات « الجميلة » بل حتى الفائقة ، بينما يجعله آخرون
يشمل جميع المنتجات البشرية التي لها وظيفة جمالية أقرها المجتمع •
وفى نطاق هذا الحقل غير المضبوط الحدود ، يلتبس الناس عدداً وفيراً من
الوظائف والقيم • اذ لم تجر العادة على أن ينعم الفنانون النظر فى أهدافهم
وبسيطونها فى دقة ووضوح ، الأمر الذى لا يمكن المرء فى كثير من
الأحيان من الاستدلال عليها الا من طبيعة المنتج والطريقة التي يستخدم
بها وينظر اليه بها فعلاً •

وتصف كثير من الفنون وبعض أعمال فنية معينة بتعدد الجوانب
وكثرة الوظائف ، اذ يكون لكل منها عدد كبير من الأهداف الممكنة •
فإن صورة معينة أو أغنية أو قصيدة قد تستثير استجابات كثيرة مختلفة فى
أفراد مختلفين أو فى فرد واحد اثناء أوقات مختلفة • ومن الصعب على
الفنان التأكد ، حتى لو شاء معرفة ذلك - كيف سيؤثر عمله فى الشرائح
المختلفة من الجمهور اليوم أو بعد اليوم بجيل كامل • فانهم قد يجدون
عمله الجاد سخيفاً مضحكاً ، وقد يجدون أعماله الجريئة شديدة التسك
بالعرف ، وتصميماته القوية فاترة وانية ، أو آثاره الفنية التي تبدو تافهة

والمنتجة بقصد التكسب ، أعظم كثيرا من التي زعم أنها أعظم آياته في الفن رفعة • وان نفس المسرحية أو القطعة الموسيقية تبدو مثيرة لدى البعض ، باعثة للاسترخاء لدى البعض الآخر ، ومملة لفريق ، ومتعة ذهنية لفريق آخر •

ومن هنا تنجم صعوبة تكييف الوسائل الفنية وفق الغايات الجمالية المحددة ، فان الثقافات والعصور المختلفة تستخدم نفس الفن الواحد في غايات ووظائف مختلفة • وأحيانا يكون الهدف الرئيسي قائما على السحر ، كما هو الشأن في التمايم والتاويز ، ويكون أحيانا دينيا ، كما هو الحال في المايد ، وتمايل الآلهة والتراتيل والرقصات الطقوسية ، وفي أحيان أخرى يكون سياسيا واجتماعيا ، كشأن الفن الذي يمجّد ملكا أو نبلا أو مقاتلا أو زعيم ثورة ، ويكون الهدف تجاريا أحيانا ، كما هو في الاعلانات العصرية ، وعسكريا في بعض الأحيان ، كما حدث في لقاء الرعب في قلوب الأعداء وإثارة الحماس وروح البطولة في جيش الوطن • وقد تستخدم نفس الأغنية الواحدة أو الرقصة الواحدة أو الصورة الواحدة للتعبير عن قيم مختلفة في أوقات مختلفة ، كما يحدث عندما تؤخذ « فيشة » بدائية من قريتها في الأدغال وتوضع في متحف للفنون •

وعلى النقيض من ذلك تحاول العلوم التطبيقية تكييف مخترعات نوعية وفق غايات أو وظائف محددة على نحو مطرد الواضح • فان كانت هذه المخترعات متعددة الأجزاء ، كما هو الحال في السيارة ، فان المهندس يفكر مليا في وضع برنامج محدد لوظائفها المطلوبة والوسائل اللازمة لها ، فان وجب سد حاجة جديدة ، أو مجابهة حاجة قديمة في ظل ظروف جديدة ، تغيرت الوسيلة تبعاً لذلك • وفي الفنون ، يصبح الناس كلفين بأسلوب أو شيء معين ويستخدمونه من أجل قيم مختلفة • ويقدم الفنانون للجماهير أنواعا جديدة من الفن دون أن يقدموا اليهم تقريبا أي مفناح يهديهم الى الغرض المقصود من تلك الأنواع ولا السبب الذي من أجله

يتوقع لتلك الأنواع أن تكون ثمينة • والجمهور اما أن يقبلها أو يرفضها ، دون أى سبب واضح • ويختلف النقاد ، وكثيرا ما يفشلون فى ايضاح السبب الذى من أجله يعدون عملا من الأعمال ناجحا أو فاشلا • فان العلاقات القائمة بين الوسائل والغايات يزداد اضطرابها يوما بعد يوم فى حقل الفن مع نبذ القواعد والمعايير التقليدية • وفى الحين نفسه توضح العلوم التطبيقية غاياتها ووسائلها المباشرة أثناء تطورها ، وان كانت قيمتها النهائية فى الغالب غامضة وموضع جدل •

ومفهوم التقنيات باعتبارها محتوية على كل من المهارات الجمالية والنفعية ، أى الفنون والعلوم التطبيقية ، أعرض وأوسع مجالا من مفهوم « البراعة » فى الفن • ذلك أن المفهوم الأخير لا يشمل الا عاملا واحدا فى الفن ، عاملا لا يعتبره الناس فى العادة أهم العوامل • وهو يشير الى المهارات الأساسية فى استخدام العدد والمواد الخاصة بكل فن معين أو صنعة على حدتها • وهو يشير الى سهولة أو مهارة قد توجد بصرف النظر عن القدرة الخلاقة أو الخيالية أو المخترعة أو المعبرة • والبراعة فى العزف على البيانو ربما تتضمن سرعة العمل بالأصابع ، وهى فى الرقص تتضمن الخفة فى أداء حركات الرقص المتواضع عليها ، وهى فى التصوير ، تتضمن سهولة استخدام المرقاش والمعرفة بالخطوات الضرورية فى عملية ارساء الدهان والألوان بقصد الحصول على تأثيرات عامة معينة • وكثيرا ما يقال انه لكى يكون المرء فنانا حقيقيا من حيث التأليف أو الأداء ، يحتاج الى شئ أكثر كثيرا من مجرد البراعة الفنية ، وان بعض الفنانين أحرزوا العظمة فعلا مع قدر ضئيل من البراعة الفنية وذلك لأنهم كان لديهم شئ هام لا بد لهم من التعبير عنه فى فنهم ، ووجدوا الوسيلة اللازمة للتعبير عنه بغير براعة فنية ممتازة •

ولفظه التقنيات وهى لفظة مشتقة أيضا من اللفظة الاغريقية الدالة على « الفن » ، يمكن تعريفها بطريقة اجمالية أكثر بأنها تشمل جميع

القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة فى الفن • والتقنية فى صنع زورق أو وعاء مزخرف تتضمن ما فى المنتج من المهارات والتواحي الجمالية والنفعية • كما تشمل القدرة على الاختراع ، ان وجدت فى اعمال الفكر لايجاد ملامح وظيفية أو زخرفية جديدة • وهى تتضمن الأساليب المحلية والفترية ، فضلا عن الضرورات الأساسية الوظيفية • وهى تتضمن الدور «الحلاق» للتصميم أو الانشاء ، فضلا عن أية قدرات للتفسير الدقيق تلزم لنجاح العمل • وتتضمن البراعة الفنية الأساسية لكل وسيط والقدرة على استخدامها بالطرائق التى ترغبها أذواق الزمان • وتشمل أدوات الفن أجهزته المبتكرة مثلما تضم القدرات العقلية المستخدمة فى اختراعتها واستعمالها • وتتضمن تقنيات الفن انتخاب وتنظيم جميع سمات المعنى والشكل والأسلوب وما توحى به من الانفعال والاتجاه ، وهى التى تستطيع التعاون على انتاج أثر سيكولوجى مرغوب •

وفى المرحلة البدائية ، تكون كثير من هذه المهارات والعمليات غير متميزة نميا ، وغالبا ما ينفذها نفس الشخص الواحد ، فيصنع المصور ألوانه ومرفقاته بيده ، كما يصنع الموسيقار نايه وكذا الأغنية التى يلعبها عليه • وصانع الحربة يمكن أن يصطاد بها وصانع البيت يمكن أن يسكنه • وثمة نتيجة لزيادة التفاضل (التمايز) (Differentiation) هى الفصل بين مفهوم البراعة الفنية وبين مفاهيم الحلق والابتداع ، والاختراع والتعبير •

وليس هناك أى ارتياب جاد فى امكان تلقين هذا النوع المحدود من البراعات الفنية ، فانا نرى ذلك يحدث كل يوم بمدارس الفنون ودروس البيانو وتدريب صبيان الصنّاع • فهى تنقل بسهولة وتراكم ثقافيا بالبحر اليسر ، وتنتشر وتصدر من مكان الى آخر ، كما تم ذلك من قبل من فلورنسا والبندقية الى أكاديميات باريس ، وقد انحدرت من عصر الى عصر على يد كل من بلليني وفيتروفيوس وتشالينى وليوناردو دافنشى الذين تولوا نقلها ، لكى تستخدمها أجيال الفنانين المستقبلية •

ولكن ، يقال لنا ان هذه ليست جوهريات الفن ، وانما هي ظواهره
الميكانيكية السطحية وهى تعنى أكثر ما تعنى بالأدوات والمواد الجادة
وبالقواعد اللازمة للعمل بها . أما جوهر الفن فقوامه جودة استخدامها ،
وليس ذلك مما يمكن تعليمه .

وهذه الحجة تحمل فى طياتها شيئا من الصدق ، ولكنها تغلو كثيرا .
ذلك أن عمليات الفن لا يمكن تقسيمها الى قسمين بسيطين أحدهما مادى
والآخر عقلى ، أحدهما ميكانيكى والآخر خلاق . وربما كان الانسان
خلقا فى اختراع طرائق فنية وأدوات أفضل للفن . ومن أمثلة ذلك
(ستراديفاريوس وديزنى) وفوق هذا ، فإن الطرائق الفنية من النوع
الآلى (Instrumental) ليست المظهر الوحيد للأستاذية الفنية التى يمكن
أن تعلم وتتحدر من شخص الى آخر . ولا جرم أن دروس معلم عظيم
مثل (ليوبولد أويار) على الكمان (الفيولينا) ، ونصائح كبار الفنانين أمثال
ليوناردو وهوجو وفاجنر وسترافنسكى وكاندنسكى الى صغار الفنانين ،
لا تقتصر على الطرائق الفنية الآلية ، فانها تعالج مباشرة ما يعتبره هؤلاء
الأساتذة الكبار أعلى القيم الجمالية فى الفن . وهم يبحثون مثلا على
شخصية وعمليات خلاقة . ان حكمة الفلاسفة والنقاد وعلماء النفس
والاجتماع فيما يتعلق بالفنون منذ عهد سقراط الى وقتنا هذا ، قد انحدرت
عبر القرون فى مباحث الجمال والنقد والكتب اللازمة للطلبة لكى يمارسوا
حرفهم وصناعاتهم . وهذه كلها تعالج الأساليب والقيم والمثل ومعايير
الامتياز . وهى تؤلف مجموعة ضخمة من الحكمة واللوزعية العلمية المتراكمة ،
رغم ما يدور من خلافات ، وهى تشكل ما يمكن تسميته باسم التكنولوجيا قبل
العلمية (السابقة لنشوء العلم الحديث) . ومن المعروف أن نسبة العلوم
فى التكنولوجيا الفنية أعظم فى فن العمارة منها فى الشعر ، ولعل ذلك
راجع الى أن فن العمارة ينطوى على عامل نفعى أكبر ولا تشمل طرائقه
الفنية وتكنولوجيته الأدوات والأساليب الميكانيكية فحسب ، بل تشمل
أيضا أية نصيحة حول طريقة « العمل » ، أعنى أية نصيحة تراكتت فى

صعيد كل فن • والتكنولوجيا الفنية أو الجمالية تعادل بشكل ما ، علم «الجمال التطبيقي» وتماثل تقريبا « علم النفس التطبيقي » •

وتشتمل التقنيات الفنية على جميع ما للفن من قدرات وعمليات تكتسب وتنتقل ثقافيا • فهي قابلة للتلقين والتراكم بدرجات متفاوتة • ورغم ذلك فإنها تهمل عاملا هاما آخر في الفن ، ألا وهو الوراثة أو القدرة الفطرية • ولا شك أن العبقرية أو الموهبة ، أو مجموع الشخصية والقدرة الخلاقة التي اتسم بها شخص مثل جوته أو تيتيان ، وجعلته مخالفا لكل من عداه ، انما ترجع ، بدرجة كبيرة ، الى وجود تركيب فذ من نوع ما من الجينات • وهي بوصفها ذاك شيء يمكن تمييزه نظريا مما تعلمه ونمته أثناء خبرته بالفن والحياة • على أن مثل هذه العوامل الفردية لا يمكن ضمها الى طائفة تقنيات الفن أو الثقافة • بيد أنها مندمجة اندماجا متلازما بشخصية الفنان وفنه • وهو لا يستطيع اظهارها للعالم الا بتنميتها في سياق ثقافي والتعبير عنها بالأشكال الفنية • ولو قدر لعلم تحسين النسل أن يطبق بنجاح في تربية القدرات الفنية ، لأمكن وضع العامل الوراثي نفسه داخل نطاق التنظيم الثقافي •

٢ - بين نظريات الفن التطبيقية والتعبيرية

هناك فكرة بالغة القدم ، هي أن الفنون تقنيات جمالية ، أعنى أنها مناهج ووسائل ماهرة لاتنتاج أنواع معينة من الخبرة في المشاهد • وان أرسطو ليذكر ذلك عدة مرات في كتاب فن الشعر Poetics • فقال : « لا ينبغي لكل فن أن يشيء أية متعة مصادفة ، وانما المتعة المناسبة له ، • والتراجيديا بمقارنتها بالشعر الملحمي ، أقدر على أداء وظيفتها المحددة بشكل أفضل بوصفها فنا (١) • وهو يقول في موضع آخر : ان حكمة

(١) ترجمة بوشتر ٢٦ ، ٧ - ١٤٦٢ •

التراجيديا « ينبغي أن يكون انشاؤها بحيث انها حتى ولو بغير مساعدة العين ، تجعل من يسمع القصة تروى يمتليء بالرعب ويذوب أسى لما يحدث » (١) • وان « هوراس » بمدينة روما « ولى بوسو » فى القرن السابع عشر بفرنسا لهما بين من ظلوا يرددون هذه المعالجة الأرسطوية لتكنولوجيا الفن •

ومهما بدت هذه المحاولات المتسرة فى التكنولوجيا الجمالية فجأة اليوم ، فانها وضعت أقدامها فى درب ، ربما كان يؤدى الى استبصارات عظيمة القدر بمساعدة المعرفة السيكلوجية المتقدمة • ولكن الفلسفة الاستعلامية (الاستشرافية) وقبضتها القوية على علم الجمال قد ثبطت كل محاولة بذلت فى هذا الاتجاه حتى الأزمنة الحديثة ، ذلك أن النظرة التقنية الى الفن ، على الرغم من نسبها العريق ، قد غطت عليها نظرية أخرى تكرر صراحة أن الفن انما هو وسيلة لأية غاية أو وظيفة خارجية على الاطلاق ، وهى ليست بكل تأكيد امتاع أى مشاهد ولا التأثير فيه • والفن طبقا لهذه النظرية الأخرى يعد غاية فى حد ذاته ، ولا بد من تفسيره وتبريره كوسيلة للتعبير من جانب الفنان ، ومهما يكن أثره فى المشاهد ، فهو شئ عارض ، كما أنه ليس هدفه الجوهرى ولا وظيفته • وقد قال أوسكار وايلد : « ما أن يلقى فنان بالا الى ما يريد غيره من الناس ، ويحاول أن يزودهم بما يطلبون ، حتى يكف عن أن يكون فنانا » (٢) •

ونقطة الخلاف هنا وثيقة الصلة بنظرية التطور من حيث انه اذا كان الفن تقنية اجتماعية، فربما أصبح تراكمية أكثر. على أن من يقصرون مفهوم الفن على التعبيرات الفردية عن الانفعالات ينكرون فى العادة أنه يتطور بهذه الطريقة أو بأية طريقة أخرى (٣) •

(١) المصدر نفسه ٢٤ ، ١ •

(٢) أنظر « The Soul of Man under Socialism »

(٣) كان للاستاذ روج • كولنجوود توضيح يلخص نظرية التعبيرين اوتى نفوذا عظيما بانجلترا • وهو من اتباع كروتشه • وهو رجل مثالى المذهب • فهو فى كتابه =

وراحت الفلسفة المأثورة عن أفلاطون ، مجتمعة الى زهد المسيحية ، تحقر من أهمية اسعاد الناس بالمتعة بوصفه وظيفة وتصغر من شأن أى شئ يهدف الى جعل الخبرة عن طريق الحواس أكثر ابهاجا ومبسرة . (وقد جنح القديس توما الأكويني نحو أرسطو فى هذه النقطة . حيث لم ير أى ضرر فى النوع الصائب من المتعة البصرية) . وقد ذم أفلاطون ذوق الجماهير واستخف بقيمة أى فن يسرهم بما يعرض أمام نواظرهم من تمثيل(*) ، وما يجلب لحواسهم من الترف . ولم يكن يجوز الحكم على قيمة الفن ، بمدى حب الناس له واستمتاعهم به ، ولكن بالطريقة التى اتقاد بها العقل الى أعلى حتى يصبح قادرا على فهم الأشكال الأبدية للكمال . وهذا فى حد ذاته ربما أمكن اعتباره وظيفة تقنية جنبا الى جنب مع وظيفة بث القوى الدينية ومساعدة النفس على الوصول الى الخلاص . والواقع أن الفن الدينى كان يلقي هذه النظرة من الكنيسة ، على أنه من الناحية النظرية كانت الفكرة التقنية للفن مرتبطة بمذهب اللذة الطبيعية بينما يتجنبها الجماليون المؤمنون بمذهب ما فوق الطبيعة .

ذلك أن كثيرين من هؤلاء آثروا اتخاذ وجهة نظر الفنان لا وجهة

Principles of Art = (أوكسفورد ١٩٣٨) ، يبسط انقضية بفرينه مقتصر على عمل رسم كاريكاتورى للنظرية التقنية ، ثم يبلذها بوسيلة بسيطة هى قوله بأن ما يسميه الناس فنا بهذا المعنى ليس فى الحقيقة سوى « فن زائف » ، وهو يقول ان النظرية التقنية ان هى الا غلطة سوفية (ص ١٩) ، وان آمن بها معظم الناس بما فيهم الاقتصاديون وعلماء النفس وأخص بالذكر منهم « أ . ريتشاردس » ويصرح « كولنجود » بأن الفن ليس منبها سيكولوجيا ، ولا هو وسيلة لاقامة حالة عقلية او انفعالية فى المشاهدين « فالذى يحاول الفنان فعله انما هو التعبير عن انفعال مملوم » . (ص ٢٨٢) والعمل الفنى الرديء هو الذى يحاول فيه فاعله التعبير عن انفعال مملوم ، ولكنه يفشل على ان التعبير نشاط لا يمكن ان يقوم على براعة فنية ص ١١١ والكتاب الرئيسى الذى الله « ١ . ١ . ١ » ريتشاردس « والذى يعنى عليه كولنجود آراءه فى النظرية للتقنية فى الفن واللغة » هو Principles of Art Criticism (لندن ١٩٢٦) وفيه يتحدث ريتشاردس عن « الاستخدام الانفعالى للغة » أى الهادف الى استثارة الانفعال تمييزا له عن الاستخدام العلمى » .

(*) تمثيل : التمثيل هو محاكاة ما فى الطبيعة من اشياء وصور مرئية أو

مسبوغة الخ (المترجم) .

نظر المشاهد ، والنظر الى الفن على أنه عملية يعبر بها الفنان عن رؤاه الباطنة . وهذه بدورها أمكن تفسيرها على أنها اطلاقات لاشعاع قدسى أو صور للعقل الكونى ، لم يكن الفنان فيها سوى أداة . ومهما يكن الأمر ، فجوهر الفن كان يكمن فى عملية الادراك والتعبير ، وليس احداث أى أثر فى البشر الآخرين ، ومضى « كروتشه » فى تحقير الناحية الحسية والخراجية للفن برمتها ، فلم يعتبر أن الفن فى جوهره عقلى من حيث ادراكه وخياله فحسب بل من حيث تعبيره أيضا . وأكد « كانت » طابع الفن والجمال البحث من حيث انه فى جوهره طابع « عديم النفع » ، و « عديم الهدف » ، رابطا كلا من النفع ، و « الهدف » بصفة رئيسية بعالم القوانين المادية . فأما الطبيعيون فيبدو لهم أن ما هو صحيح فى تحليل « كانت » للفن والجمال يمكن تعبيره على أساس وظيفى : وهو أن الفن وسيلة لانتاج خبرة جمالية فى المشاهد البشرى ، فضلا عما له من وظائف أخرى ، على أن الأيديولوجية التقليدية للأرستقراطية كن لها وزنها الثقيل المناهض لأى تفسير للفن والجمال يقوم على النفع ، مهما اتسع مفهوم كلمة النفع ، فقد كان النفع والجمال متضادين قدر تضاد العمل واللعب ، فأحدهما وظيفة طبقة عاملة والآخر وظيفة من لا حاجة بهم الى العمل . وكان انتاج الفن نوعا من العمل ، وكان الفنانون عادة – وبخاصة أولئك الذين عملوا بأيديهم – يشغلون مرتبة دنيا فى السلم الاجتماعى .

وفى أوليات القرن التاسع عشر أخذت الحركة الرومانتيكية تطالب للفنانين بكرامة خلقية وروحية عالية ، بدا أن فى الامكان بلوغها بفصل الفن عن الشئون العملية والمادية ، وراح شيللر من وجهة نظر الفنان يمجّد الدور المتسامى للفن على أنه لعب روحى ، وقال : « ان الانسان لا تكمل انسانيته الا عندما يلعب » . وامتدح شيللر آلهة الفن الاغريقى باعتبارها حرة طليقة من كل عمل وجهد وهدف ورغبة وارادة – وقال : ان

التراخي وعدم الأكرات (اللامبالاة) هي حالة تحسد عليها (١) . وهذا
المثل الأعلى يشبه الفكرة الهندية للراقص القدسي السيفانا تراجا
Siva Nataraja ، الذى احدى خصائصه النشاط الكلى « طاقة الحياة
الشديدة الهياج والعديمة الهدف واللعب (٢) » ، فهو لا يرقص ليمتع أى
كائن بشرى فان ، ولكن تعبيرا عن طبيعته الجوانية . « فجميع حركاته
جاءت بدافع من الطبيعة ، كما أنها تلقائية وعديمة الهدف . وذلك أن كيانه
كله خارج عن نطاق كل هدف (٣) . ولكن مهما يكن ذلك الاكتفاء الذاتى
الرفيع مثارا للحسد فى أحد الآلهة ، فهو بعيد كل البعد عن أن تناله أيدي
الفنانين من البشر ، كما أنه موضع الريبة حتى بوصفه مثالا انسانيًا .
فالفنان البشرى حيوان اجتماعى كسائر البشر . والأغلب أن يتجلى فى
خير أحواله متى تعاون أو تنازع مع زملائه . وهو حيوان ذكى كما أنه ،
عندما يكون يقطاً ، غير مستطيع أن يتجنب طويلا نوعا من العمل الهادف .
وعبارة « الفن من أجل الفن » ، وهى الشعار الذى وضعته الحركة
الرومانتيكية قد فسرت تفسيرات كثيرة . وهى عبارة يمكن أن تتوأكب
والنظرة التقنية والوظيفية الى الفن ، باعتبارها دفاعا عن حق الفنان فى
التخصص فى مسائل فنية واضحة مميزة ، تلك التى تتناول الطريقة
والشكل والأسلوب بغير خدمة أية غاية خلقية أو أى هدف خارجى آخر .
بل ان الفنان ليس فى حاجة الى أن يهدف الى الجمال ، اذ الفن حر فى
تحديد غاياته الخاصة .

على أنه من وجهة نظر المشاهد ، يمكن أن تؤخذ عبارة « الفن من
أجل الفن » ، كذلك على أنها الحق فى الاستمتاع بالفن وتقديره من أجل
قيم جمالية متميزة ، مهما تكن تلك القيم ، وبعد أن تم تفسير ذلك المبدأ

(١) انظر Letters on the Aesthetical Education of Man. الفصل ١٥ .

(٢) انظر هـ . زيمر فى Myths and Symbols in Indian Art and Civilization.

ص ١٦٧ .

(٣) انظر The Dance of Siva. ص ٦٤ تأليف ا . كوماراسوامى .

على هذا النحو أصبح عاملا محررا فى تطور الفن على امتداد خطوط
تجريبية كثيرة •

ومع هذا ، فإن المبدأ استخدمه أيضا من يرغبون فى انكار كل وظيفة
فعالة للفن ، وكل اهتمام بآثاره فى الآخرين ، سواء منها الآثار الخلقية أو
السياسية أو الجمالية • وإذا سئل فنان عصرى عن الآثار الممكنة التى
يمكن أن يخلفها فنه فى الآخرين ، فإنه غالبا مايجيب بأنه لا يحس بأى
اهتمام بهذه الآثار ، وأنه لا شئ يلزمه بأن يكون له أى اهتمام من هذا
القبيل • والفن الجميل انما هو شئ « عديم النفع » ، مجرد من كل وظيفة
اجتماعية على الاطلاق ، وينبغى أن يكون كذلك • فكل ما يوحى الى الفنان
بأن يظهر اهتماما بالآثار النفسية ، عرضة أن يؤخذ على أنه ضرب من
حركة خفية نحو فرض العبء القديم بأكمله على عاتق الفنان ، عبء
الواجب الخلقى والسياسى وربما الدينى أيضا ، ولعل ذلك يكون قناعا
للدكتاتورية والاستبداد •

وفى الحين نفسه ، يمضى الفن فى سبيله حاملا تأثيراته ، شاء الفنان
وأصدقاؤه التفكير فيها أم لم يشاءوا • وهذه التأثيرات تعد من ناحية جزئية
جمالية ومباشرة وموجزة ، ومن ناحية أخرى اجتماعية واقتصادية وسياسية
وبعيدة المدى طويلة العمر • والحق أن سلطان الفن على أذهان الجماهير
وعلى الاتجاهات والميول نحو العمل أو الكسل شئ واضح وجسيم ، فأما
أن ينبذ الفنانون وأصحاب النظريات كل اهتمام بهذه التأثيرات ، فأشبهه
الأشياء بوضع العناصر الكيماوية بعضها مع بعض وتقديمها الى الجمهور
بغير معرفة ولا اهتمام بما اذا كان المخلوط الناجم عن ذلك متفجرا أو
ساما • فالفن قوة عليا للخير أو الشر ، سواء أكان ذلك قصدا أو عفوا •

ونظرية الفن التقنية هى اعتراف واع بهذه الحقيقة ، مع مضمونها
بأن وظائف الفن يمكن دراستها وتخطيطها علميا ، متى شاء أى انسان فعل
ذلك • وهذه النظرية لا تدفع بأن الفن ينبغى أن يوجه نحو أية وظيفة

بأن ذات ، جمالية كانت أم خلقية ، ولا نحو أى تأثير سيكولوجى بالذات ، مثل تأثير الجمال واللذة أو عكس ذلك . وهى لا تتضمن أن الفنانين أنفسهم ينبغي أن يقوموا بالضرورة بالبحث والتخطيط ، ولكنها تومىء الى أن العلماء المعنيين بفهم الفن يسوغ لهم فعل ذلك وعندئذ يكون التمييز الواضح لطبيعة الفن التقنية ميزة يتحلى بها علماء الاجتماع والثقافة حيث تساعدهم على دراسة ووصف الظواهر الفنية مثلما يصفون الآن التقنيات النفعية . وقد ظلوا عدة قرون وهم على وشك فعل ذلك ، بل ان بعضهم قام فعلا بتلك المحاولة ، فلقوا التنديد من الفنانين والنقاد ، حيث اتهموهم بأنهم يحرقون - بجهالة - دائرة الفن المقدسة . وغنى عن البيان ، أن هذا العائق وقف حجر عثرة فى سبيل قيام نظرية تطور شاملة ، وأهم من ذلك أنه اعترض سبيل التقدم التراكمى الفعلى فى الفنون . وهو الذى حجب ورفض الفكرة الرئيسية التى كان يمكن أن يقوم عليها هذا التراكم .

والقول بأن الفن تقنية سيكولوجية لا يدل ضمنا على أن فنانى الماضى ظلوا على الدوام يرون أن فنهم وسيلة لاجداث تأثير ما على الرأى . فان آثار الفن الحقيقية التى يقدر أهميتها رعاته والتى يعتبرها العلماء وظائف اجتماعية ، ربما لم يقصدها الفنان عن وعى . فربما كان له هدف آخر أو لم يكن له هدف على الاطلاق . وقد حدث فى فترات معينة من التاريخ ، أن حاول معظم الفنانين على تواضع منهم أن يسروا ويرضوا رعاتهم الأفراد . وحاول بعضهم ارضاء الآلهة ، ومنهم من خلقوا ابتدع التماس مرضاة مشاهد آلهى ، شأن مثالى العصور الوسطى الذين وضعوا عملهم حيث لا تستطيع رؤيته عين أخرى . واضطر بعض الفنانين الى تملق متعة الناس رغبة فى اكتساب العيش ، ومنهم من بلغ من الثراء والاستقلال ما مكنه من الخلق على الصورة التى يراها ويرضى بها هو نفسه . ومن الجئز أن رجلا نما فى نفسه حبه للعمل الخلاق فى المادة أو الخامة التى تخصص فيها (Medium) قد يمارس فنه الى مالا نهاية حتى ولو

علم أنه آخر الأحياء من البشر • وبعض الفنانين يحقرون الجمهور ويتبدعون من أجل « طبقة غير مرئية من الناس أو الملائكة » ذوى الأرواح القادرة حقا على التذوق أو يخلقون من أجل الأجيال القادمة • وبعضهم يصرون على أنهم « يصورون أو يكتبون لا لشيء الا ليمتعوا أنفسهم ، أو يطلقوا دافعا حبيسا فى صدورهم • وربما كانوا مخلصين صادقين تماما ، وان حدث فيما بعد أنهم يعرضون أعمالهم على الأنظار •

والفكرة التقنية عن الفن لا تتطوى ضمنا على أن الفنان يهدف بالضرورة أو ينبغي له أن يهدف الى احداث تأثير من نوع ما على شخص بالذات أو نوع من الأشخاص • فانه فى غالب الأحيان يهدف فعلا الى ايجاد تأثير عام بدرجة أكبر • اذ انه ربما أضمر فى نفسه أملا مبهما فى الحصول على احترام قوم أو توا القدرة على التمييز الدقيق يهتمون بنوع الشيء الذى يحاول فعله • واكتساب الاحترام يعد تأثيرا فيهم بطريقة معينة، أى احداث أثر سيكولوجى فيهم •

وفى بعض الأحيان تغلب على الفنان فكرة توصيل شيء الى العالم الخارجى عامة كأن يكون صورة أو فكرة يحس لها أهمية هائلة ، بحيث يجد لزما عليه نشرها على الناس سواء راقته أم لم ترق لأحد • ولكن الاتصال يقتضى وجود شخص يتسلم الرسالة وآخر يرسلها • ومعنى جعل أحد الناس يتسلم رسالة ويفهمها هو اثارة استجابة فى ذلك العقل الآخر • والتعبير بغير اتصال شيء لا يحقق غرضه ، هو مجرد مناجاة مما يحدث فى جزيرة مهجورة • وتنفيذ الاتصال من الناحية البشرية هو نى جعل أحد الناس الآخرين يدرك ويفهم أو يعطف اذا أمكن • وهذا القول لا يتضارب مع حقيقة كون كثير من أروع تعبيرات الفن ، قد وجهت الى كائن خيالى خارق أو الى المرء نفسه فى ثنايا قيامه بدور المتكلم والمستمع •

وقد يهمل الفنان جميع من عداه من الأشخاص ، دون أن يلقي بالا الا الى دافعه الخاص الى التعبير • وهكذا أصدر والت هويمان «صرخته

البربرية فوق أسطح العالم ، • والحق أن هذا سينفس عن الفنان طاقاته وانفعالاته الحسية ، وربما لم يأتبه مطلقا لآثار صوته على من قد يسمعون من السامعين • وقد شبه كثير من الفنانين عملية الخلق بولادة الطفل ، حيث يكون التركيز فى كل من الحالتين موجها نحو طرد شيء من الداخل، لا الى الاتصال بأى إنسان فى الخارج ولا الى التأثير فى العالم الخارجى بأية طريقة • وهذا دون أدنى ريب يعد حفزا حقيقيا وأساسيا وبدائيا خالصا نحو التعبير الفنى • والنظرية التعبيرية على جانب انصواب حين تسترعى التفاتنا إليه • وهذا يدفع المحلل النفسى الى أن يسأل : لماذا يحدث مطلقا وابتداء أن ينمو دافع حيسى الى التعبير عن الأفكار والصور المتشكلة فى الأشكال البصرية أو الموسيقية أو اللفظية ؟ ، ولماذا تصبح أشكال بعينها محملة بمثل تلك القوة بالحالات الوجدانية باعتبار ذلك رمزا للفنان الذى يعنيه الأمر ؟ •

ومع ذلك ، فالراجح أنه قلما وجد بين الفنانين البالغين المتمدين من لا يكثرنون اطلاقا بأثر أقوالهم على العالم الخارجى ، ولعلمهم لايعنيهم فى كثير أو قليل ان كان الناس يحبون عملهم أو يحترمونه ، بل ربما يفضلون إثارة غضبهم وفزعهم واستيائهم ، على أنه يبدو أن معظم هؤلاء الفنانين توافقون الى أن يلحظ الناس تعبيراتهم ، وأن يفهموها بدرجة ما ، وربما تطلعوا الى أن تخرج تعبيراتهم الناس من حالة عدم الاهتمام المشوب بالملل • فمن جأر اليوم بعدم الاهتمام المطلق برد فعل الجمهور ربما كره الأثر الفعلى، وربما حاول فى غده أحداث أثر آخر مخالف • وقد كان هويتمان ، شأن معظم من عداه من الفنانين ، يكدح ببالغ العناية فى اختيار ألفاظه وفى ايقعانه وصوره المتخيلة • كان يريد أن تثير كلماته الناس بطرائق معينة ، ويعد تنظيمها ابتغاء تلك الغاية •

وقد يعمد الفنان فى إحدى اللحظات الى قرع أصابع البيانو عشوائيا للتفريغ عن مشاعره، أو الى رش الطلاء بلا اكترات على القماش، ويشعر

فى اللحظة التالية فى الاصفاء أو تحديد بصره بطريقة أحفل بالنقد والتمحيص ، وهو مسائل نفسه كيف يمكن تحسين الأثر • وغنى عن البيان أن هذه المرحلة من مراحل عملية الخلق تختلف اختلافا بينا عن ولادة الطفل ، التى تحتاج الى القليل أو لا تحتاج الى شىء من تكييف مخطط للوسيلة وفق الغاية تقوم به الأم المرتقة • فالخلق الفنى ليس عملية أوتوماتيكية (آية) أو اندفاعية بحتة ، وهو يثير مسألة أحسن الطرق للوصول الى شكل مرغوب يمكن ادراكه ، بواسطة الوسائل والمواد الفنية التى اختارها المرء لنفسه • على أن مثل هذا التفكير قد يكون الى حد كبير تجريبيا ووصفيا ومقصودا لغرض خض لا يقوم على فكرة مسبقة عن الشكل النهائى الذى سيتم انجازه • وغالبا ما تنبثق تلك الفكرة عن طريق التحسس بالمحاولة والخطأ ، بعد احداث عدة تغييرات فى الهدف والاتجاه • وعندئذ قد يتغير نهج المحاولة والخطأ الأعمى شيئا فشيئا الى نشدان هدف بطريقة نظامية أى جعل الشكل الذى جرى تخيله فى وضوح شكلا موضوعيا •

ومهما تكن الصورة الدقيقة للفكر أو العمل فى حالة معينة ، فان عملية الخلق تجنب نحو تطوير شىء من تكييف الوسائل مع الغايات تكييفا تأمليا ، حتى وان لم تهتم بالآثار العائدة على أى شخص الا الفنان نفسه • فأما متى اهتمت عملية الخلق بغير الفنان من الناس فيصلح الطابع التقنى للفن أشد وضوحا وتصبح مسأله أكثر تنوعا ، وذلك نظرا لأن الفنان ملزم عندئذ بمراعاة سيكولوجية من يحتمل وجودهم من المشاهدين وكيف يحتمل أن تؤثر فيهم أساليه أو حيله • ولكن حتى فى الحالة التى قد يبدو فيها الابتداع مركزا حول الذات ، فانه لا يكاد يستطيع أن يظل تلقائيا تماما ، أى عملا لم يجر فيه التفكير مقدما ، عندما يدخل مرحلة الصقل والتنقيح والتطور المقترنة بالنقد والتمحيص •

وينزع المدافعون عن النظرية التعبيرية فى الفن الى تجاهل كثرة ظهور العناصر التأملية فى عملية الخلق والابداع بسبب لهفتهم على فصل

الفن والعلوم التطبيقية فصلا تاما وشديدا • أجل ان هناك فارقا في الدرجة، ولكنه ليس فارقا كاملا • ومن المحقق ان انبثاق الأوهام غير المطلوبة من ثنايا الاشعور غالبا ما يلعب دورا ضخما في الفن ، وذلك بدرجة تفوق مايفعله في العلوم التطبيقية النافعة • ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن التعبير الاندفاعي ، كما هو الشأن في الكتابة الأوتوماتيكية والارتجال الموسيقي ، ففي كل هذه الحالات ينقص الميل الى التفكير في الوسائل والغايات المستقبلية، حتى يصل الى نقطة الزوال ، على أن المعروف لنا من مناهج الفنانين المدفوعين والروماتيين يكفي للدلالة على أن معظمهم يقومون بقدر ضخم من التفكير التأملی في بعض الأحيان • ونظرية التعبيريين حين تحجب هذه الناحية من الفن ، تنزع الى حمل المجتمع على تجاهل تأثيرات الفن وامكان احراز تأثيرات بواسطة التخطيط الذكي • وهی تنجح الى تبرير الفنان في اتصاله من كل مسئولية عن تأثيرات عمله على غيره من البشر ، وان المعالجة التقنية تستلقت الأنظار الى تلك التأثيرات وترى أن الخلق الفني يستقيم تماما مع التفكير الذكي •

والنظرية التقنية في الفن لا تتضمن أنه ينبغي للفنان أن يخطط مقدما لحدث تأثيرا معينا في المشاهدين وأن يفكر في هذا وهو يعمل ، فان ذلك بطبيعة الحال قد يدمر عمله بغاية السهولة ، ذلك أن تساؤله عن مدى حب الناس لفنه قد يشرد خياله ، كما أن في تكييف عمله وفق ذوقهم ما قد يخفض من مرتبته وجودته ، والواقع أن بعض الفنانين والمقاولين يفكرون فعلا على امتداد هذه الخطوط ، ويصلون الى نتائج قد تكون حسنة وقد تكون سيئة ، ولكن العلوم لاتفرض في هذا الاتجاه أي نوع من الاجبار • وهی على العكس من ذلك تبدأ عملها بفرض عملي (برجساطي) مفاده أن كل منهج أوصل الى أفضل النتائج هو أفضل منهج ، وذلك على الأقل فيما يتعلق بالأهداف والظروف المحددة المقصودة بالذات •

والواقع أن مجرد كون الفنان ربما ألف شيئا أو أدى عملا ما في

بعض الاحيان لا لشيء الا لكي يعبر عن نفسه أو يرضى دافعا خلافا ، أمر يستقيم تماما وطبيعة الفن التقنية • وللفن كما رأينا وظائف كثيرة ، أجل له وظائف مختلفة بالنسبة لمختلف أنواع الأشخاص والمواقف • فإن كان الفن مستطعا مساعدة الفنان على بلوغ الطمأنينة الروحية والانسجام الباطنى بالتعبير عن نفسه ، بتجسيم خيالاته ، والاتصال بغيره ، فتلك فى حد ذاتها احدى وظائف الفن ، وسواء خططت عن وعى على هذا الأساس أم لم تخطط ، فإن عملية الخلق - عملية معالجة الفنان لمواده ووسائله بحيث يجبرها على اخراج الشكل المرغوب - تعد تقنية للتعبير والاتصال من جانب الفنان • والواقع أن «الفن» عند الأطفال بالمدارس ، وعند المرضى المصابين بالمصاب ، يستخدم بطريقة نظامية بوصفه تقنية للتعبير الذاتى ، كوسيلة مساعدة لتحقيق الانسجام الباطنى والنمو المتوازن فى الشخصية • وليس من التناقض فى أى عمل فنى أن يقوم بوظيفة من أجل الفنان وبأخرى من أجل الصفوة من الجمهور ، وبثالثه من أجل الجماهير ، وبأخرى أيضا بالنسبة لمن يتعاملون فى عمله ويقومون على تمويله • والواقع أن الفنان حين يعد عمله - فى المقام الأول - تعبيرا ذاتيا أو خلقا خالصا ، فإن ذلك على طول المدى قد يضافى على عمله قيمة عند الغير أكثر مما لو كان قد سعى لارضائهم •

والنظريتان التعبيرية والتقنية فى الفن نظريتان متماسكتان ومتكاملتان اذا وضعتا على أساس من المذهب الطبيعى • والتعبير فى عمل الفنانين الابداعيين والمفسرين ، أمر بالغ الأهمية بحيث يتطلب تقنيات محكمة ودقيقة • ومن المعروف أن الانفعالات الأولية البسيطة يستطيع التعبير عنها كل من الحيوان والأطفال الحديثى الولادة بغير أى تقنيات ، ولكن هذا لا يسرى على الأمزجة والعواطف المعقدة التى يريد الفنانون المتحضرون التعبير عنها • وتتولى الفنون تقديم تلك التقنيات بربط معان مستقرة ثقافيا بالصور المعروضة وبما توحى به • وهى تخضع لبعض التغيير الثقافى والفردى ولكنها تحتوى الكثير مما يسوغ فهمه بين الناس ، ثم ان التدفق

ينمى هو الآخر تقنياته فى محاولاته فهم تعبيرات الفن المنوعة أو تفسيرها تفسيراً متراً بالمعطف • وهكذا يتبين أن تقنيات الفن تشتمل على وسائل التعبير والاتصال ، وعلى وجه الاجمال تشتمل النظرية التقنية فى الفنون كل ما هو صادق وصحيح فى النظرية التعبيرية •

والفارق فى وجهة النظر بين الفنان والمتذوق غالباً ما تكون له عواقب هامة • وتتجلى احدى هذه العواقب فيما ارتآه « تولستوى » من أن أى « نقل للاحساس » - كرواية أقوال فلاح سبى جاهل عن نجاته من الذئب - يمكن أن تكون عملاً فنياً يهدل فى جودته أى إنتاج ذى أسلوب رفيع الصقل ، وسواء أكانت معالجة تولستوى لهذا الموضوع صائبة أو مخطئة ، فانها أفضت به الى الخط من قدر كثير من الفنانين الذين يعتبرون فى العادة من العظماء • ويفترض الفنانون أحياناً أن خبرتهم المثيرة الخاصة فى إنتاج عمل من الأعمال تجعل منه فناً جيداً وتدخل له الحلق فى الثناء والمكافأة من الجمهور • والواقع أن العمل قد يحقق وظائفه بالنسبة للفنان وحده دون أى شخص آخر • وسيصر المتذوق على تقييم الفن على أساس قيمته بالنسبة اليه • فمجرد النجاح فى التعبير عن وجهة نظر الفنان لا يكفى لتبرير العمل عند من يتلقاه منه من الناس ، فسوف يسأل ما اذا كان قد نقل اليه بنجاح (وهو أمر يحتاج الى طرائق فنية) ، وكذلك عما اذا كان الانفعال أو غيره من الخبرات المنقولة ، جديرة بالقبول • (١)

والحق أن استخدام الفن وسيلة لغاية ، لا ينطوى ضمناً على أنه وسيلة لغاية فحسب ، بمعنى كونه مجرد أداة توصل الى قيمة مرجأة ونهائية ، تقع خارج عملية الابداع أو الادراك ، وهو لا يدل ضمناً على أن الفنان أو المشاهد ينبغي له أن يعتبر النتاج كذلك ، ويستمر فى التفكير فى هدفه النهائى • فمفهوم الفن لا يشير فحسب الى النتاج المنجز ،

(١) ويحجب كونه موجود هذه الحقيقة باصراره على أن الفن الردى هو مجرد الاخفاق فى التعبير عن انفعال معلوم ، أو انكار المرء انفعالاته الفعلية (ص ٢٨٢) ،

ولكن يشير أيضا الى عملية صنعه أو آدائه ، وهذه العملية يمكن أن تكون فى جوهرها جيدة وصالحة كخبرة ، وان لم تكن كذلك على الدوام ، وقد تكون لها كثير من الغايات والقيم المختلفة ، منها ما يتحقق أثناء العملية ، ومنها مالا يتحقق الا بعدها بزمان طويل ، ومنها مايجب فى ثنايا الادراك المباشر الجمالى ، كما يجب غيرها عن طريق تأثيراتها المرجأة وغير المباشرة . ومن الحقائق الثابتة أن الفن ظل طوال تاريخه متعدد القيم متعدد الجوانب . وقد بدت مختلف الغايات والقيم على أعظم درجة من الأهمية فى أوقات مختلفة . وراح الفنان والجمهور يركزان عن وعى على غايات وقيم مختلفة ، وبالنسبة لفنانين كثيرين ، فان عملية « الابداع أو الأداء » ، على الرغم من ساعات التحس التى تمر بها ، ترجح فى الأهمية أى شىء يستطيع التاج فعله فيما بعد ، فان الشهرة والاستحسان والمكافآت ، بل حتى العمل نفسه الذى أتموه بالأمس ربما كان مصدر سأمهم وتبرمهم ، ذلك أنهم انطلقوا فى مضمار مغامرة جديدة . فلا عجب اذن أن فنانا من هذا النوع ، يجد أن عملية التعبير والتنفيذ هى فى حد ذاتها مكافأة « تمت » من أجل الفن ، وأنه يرفض أية نظرية تخضع عملية اتاج الفن الى ما سيحدثه فيما بعد من تأثيرات .

وكثيرا ما يؤثر المتذوقون أن يحكموا على عمل فنى بأنه « جيد فى حد ذاته » ، بوصف الجودة فيه طبيعية أصيلة لا مفتعلة بوسيلة ما ، وهم يشعرون أن مما يفض من قدر العمل الفنى أن ينظر اليه على أنه مجرد وسيلة لامتاع الناس . وهم فى الوقت نفسه ، ربما أحبوه فعلا وأعجبوا به ، وذلك الى حد كبير بسبب المتعة التى يضيفها عليهم . والثقافة الغربية تتطوى جوانحها على مقاومة شديدة ترجع أكثر مارجع الى تقاليد الخلقية والزهدية ، وتأبى تلك المقاومة التسليم بأن الهدف الرئيسى من أى عمل فنى ، قد يكون فى بعض الأحيان بث المتعة فى الأنفس . ويحس المرء نفسه ملزما بأن يبحث عن تبرير آخر اسمى منزلة وأقل أنانية وأحفلى بالروحانية .

ولتذوق الفنون طرائقه الخاصة ، وهى ليست على الدوام نفس تلك المتعلقة بالابداع والأداء ، ولكنهما فى هذا سيان : من حيث أن الافراط فى التفكير فى المتعة التى يرجو المرء الحصول عليها لنفسه أو منحها للغير قد يقضى على هدفه الذى يرجوه لنفسه، ولذا جرت العادة بضرورة نسيان المرء نفسه واحساساته الى حد ما ، وتركيز انتباهه على الشيء ، والتصرف والاحساس فى تلك اللحظة كأنما العمل الفنى خير جوهرى • وهذا لا ينطوى على أى نفاق أو تناقض منطقي ، ولكنه طريقة ضرورية لابد منها فى الاستمتاع بالفن : طريقة اسقاط المرء خياله فيه من كل قلبه • وسيتمياً للمرء فيما بعد ، أو فى ثانيا تحليله لسلوك الآخرين ، تميز أهمية الاستجابة الذاتية فى التقييم ، وفى حفز الرغبة فى انتاج أعمال فنية مماثلة •

ومما ينطوى على التضليل، تعريف الفن، بأنه «التعبير عن القيم»(١)، أو موازته فى هذا الصدد بالتقنيات النفية والتكنولوجيا • أجل ان الفن ينتج بالفعل وينمى أنواعا جديدة من القيمة ، بيد أن التقنيات النفية والعلوم التطبيقية تفعل نفس الشيء أيضا • والأصل أن القيم البشرية جميعا تخولها للانسان الطبيعة ، وبخاصة منها بيئته الأرضية المواتية والجهاز البدنى المعقد التركيب الذى طوره أسلافه ، بما فى ذلك قدراته على الوجدان والفكر والتعلم والتعاطف والمتعة المتنوعة • وتكنولوجيا التغذية والطب تزيد قدرته على الاستمتاع بقيم الحياة ، وكذلك تفعل تكنولوجيا الصناعة والقانون والتربية ، والواقع أن القيم التى تسوغنا اياها الفنون تختلف عن هذه نوعا ما لا بصفة مطلقة ، فان كثيرا منها قيم مباشرة ، ينبغى الاستمتاع بها فورا فى صورة ادراك حسى مباشر ، على أن أنواعا كثيرة من الأشياء والنشاط تستطيع بالاضافة الى الفنون تزويدنا بأنواع مباشرة من الاشباع ، التى منها ما هو ادراكى حسى ومنها ما هو بخلاف ذلك •

(١) كما فى كتاب Modern Book of Ethics (نيويورك ١٩٥٢) ص ١٤ من المقدمة ، وانظر Science, Art and Technology تأليف ش . د . موريس •

والفنون تزودنا بقيم جديدة نوعا ما باستحداثها أنواعا جديدة من الشكل والأسلوب ، وبزيادة تنوع وثرأء عالمنا الادراكى الحسى والتخيلى ، فضلا عن معانيه الانفعالية ، ثم ان العلوم تخلق بدورها قيما ، وهى تجعل الحياة أحفل بالمعنى والاهتمام بمساعدتها لنا على فهم أنفسنا والعالم الذى نعيش فيه . ولا شك أن الفنون والعلوم التطبيقية تمنحنا قوة متزايدة تتسلط بها على الطبيعة ، وعلى أنفسنا ، وعلى بعضنا بعضا ، قوة يمكننا استخدامها لزيادة ما للحياة من قيم أو للاضرار بها وانقاصها .

أما فيما يتعلق بالاتجاهات العامة للتاريخ الثقافى ، فان وجهة نظر المتتبع والمستهلك ، هى التى تحدد الدور الرئيسى للفن فى المجتمع ، وليس دور الفنان ، ذلك أن نفس الاتجاه الى اظهار اهتمام خاص بشخصيات الفنانين - وكيف يعيشون وكيف يشعرون ويتبدعون - هو اتجاه عصرى جديد نبع من وحي الحركة الرومانتيكية . فعلى كى القرون تفوق عدد المتتبعين من الفنون والمستمعين بها تفوقا بالغا على عدد الفنانين ، ذلك أن رعاتهم - من ملوك وقساوسة ونبلاء وموظفين ، ونساء ورجال أثرياء وفى السنوات الأخيرة جمهور غفير من المشترين - قد مارسوا جميعا نفوذا سياسيا واقتصاديا أشد وأقوى من نفوذ هؤلاء الفنانين . فكلن ازدهر الفن ولقى التشجيع والمكافأة كوسيلة لاكتساب الرزق ، فما ذلك الا بسبب القيم التى أغدقها على المستهلكين عن طريق نوع من الخبرة التى تشبع الوجدان وتزيد قيمته جمالا . وما كان من الممكن قط الابقاء على الفن مفعما بالنشاط والحوية مهما أنفق عليه من أموال باهظة ، ان كان مجرد وسيلة للتعبير الذاتى لدى الفنانين ، فهم يتلقون أجرا على التعبير عن أنفسهم أو ربما على هجاء رعاتهم وتأييدهم متى شاءوا ذلك ، وذلك لأنهم فى العادة يقدمون قيما وافية لتبرير هذا الأجر ، وبفض النظر عما اذا كان الفنانون وأصحاب النظريات يعدون الفن تقنية سيكولوجية أم لا يعدونه فان المجتمع ككل قد اعتبره كذلك ، حيث توجه الى الأعمال الفنية ملتصا

كل ألوان الغذاء النفسى والبهجة والسلوك ، غير أنه فى سبيل الحصول على هذه الأشياء أنفق الطائل الموفور من الأموال والوقت والطاقة والثناء على ما يجب . وظل المجتمع يتسامح بدرجات متزايدة نحو ما أبداه الفنانون الفرادى ومدارس الفن ، من قصور وتقلب أهواء ، اعتقادا منه بأن الفنانين على الجملة يستحقون أن يمنحوا الرعاية والتشجيع وقدرًا جسيما من حرية التجارب ، التماسا فى الختام لصالح الفن والحضارة .

٣ - العلاقات التاريخية بين الفنون والتقنيات النفعية التكنولوجية قبل العلمية والعلمية :

ان الفصل المتطرف بين التقنيات الفنية والنفعية ، الذى أفضى الى الشيء الكثير من سوء فهم الفنون ، شيء حديث الى حد كبير ، فان ذلك الفصل يعد الى حد ما تشعبا فعليا فى نشاطات تلك التقنيات وتنظيمها ، كما أنه الى حد ما فصل زائف فى النظرية ، يضخم الفروق الفعلية .

ومن المعلوم أن التمييز المصرى بين «الفنون» و « التقنيات النفعية » لم يكن موجودا فى العصر القديم ، فان اللفظة الاغريقية Techné ، التى كانت تترجم اجمالا بلفظة «الفن» أو «الصناعة» ، كانت تشمل المعنيين كليهما ، فكانت تطلق على المهارات النفعية مثل التعدين والزراعة والطب والحرب ، وكذلك على الرقص والشعر والموسيقى والتصوير . ولا يخفى أن « الفنون الحرة » التى ما برحنا نشير اليها فى درجتى ليسانس (بكالوريوس) وماجستير الآداب ، كانت تضم بعض دراسات تسمى الآن باسم العلوم . فاما أن بعض الفنون كانت تهدف الى الجمال أو المتعة الجمالية بينما غيرها لا تهدف الى ذلك ، فشيء عرفه الناس وأدركوه ولكنه لم يعتبر مقسما لها الى مجموعتين مختلفتين اختلافا جذريا . فكان الرقص والغناء من بين « فنون ربات الشعر Muses » التى يتزعمها أبولو ، بينما كان الاله « هياستوس » النصير للفنون البصرية الجامعة بين المتعة والجمال ،

كما هو الشأن فى درع جيد متقن الصنع عليه رسوم بارزة (١) • وكان « ديدالوس » هو المثال الأسطورى الأول للمخترعين ، وكانت بعض منتجاته جميلة وعملية معا • وقد ظلت كلمة « Art » أى الفن وما يعادلها من كلمات فى اللغات الأخرى ، تستخدم بهذا المعنى الاجمالى العريض حتى وقت متأخر من القرن الثامن عشر •

ومنذ « عصر النهضة » ، أخذ مفهوم « الفن » ينقسم شيئا فشيئا الى قسمين • فوضعت المهارات والمنتجات الهادفة الى الجمال أو المتعة الجمالية تحت صنف الفنون الجميلة أو الرشيقة أو المهذبة أو الرفيعة ، بينما أطلق على تلك التى تهدف الى المنفعة ، اسم « الفنون النافعة أو الميكانيكية أو الصناعية أو التطبيقية » ، ثم حدث بعد ذلك فى القرنين التاسع عشر والعشرين ، أن أخذ مصطلح « Art » يعنى الفن ، دون اضافة ما اليه ، يقصر شيئا فشيئا على مايتعلق بالجمال من مهارات ومنتجات أو متعة جمالية ، بما فى ذلك الفنون البصرية والموسيقية والأدبية والمسرحية • وسميت الفنون التى تجمع بين الهدفين كليهما ، كالأناث والياب ، باسم « الفنون النافعة » • اما تلك التى خلت من الفتنة الجمالية أو تميزت بالقليل منها ، فلم يطلق عليها اسم «الفن» على الاطلاق وانما سميت باسم «الصناعات» أو «العلوم التطبيقية» أو «الهندسة» أو التكنولوجيا وهكذا خرج التعدين والزراعة والطب من دائرة الفنون • اللهم الا فيما يتعلق بأقسام ثانوية كفلاحة البساتين وجراحة التجميل ، التى ظلت تركز أهمية كبرى على الأهداف الجمالية •

وقد كثر استعمال لفظة «التقنيات» فى السنوات الأخيرة بشكل متزايد • وتعنى التقنيات مميزة عن «التكنولوجيا» ، المهارات والعمليات الفعلية نفسها ، بينما تشير التكنولوجيا بالأكثر الى المعرفة أو النظرية

(١) انظر الشاعر اليونانى هسيود (٧٠٠ ق م) فى The Shield of Herakles ص ١١١ - ص ١٤٢ • (وانظر عن هسيود للمترجم « معالم تاريخ الانسانية » لولز الطبعة الثالثة ٤٠٦ ج ٢) •

أو العلم الذى ينمو ويتطور بصدد المهارات • فشطية الصوان (الظران) تقنية وثقيف ، ورأس السهم الرقيقة مستحدثة تقنية ، ومعرفة كيفية قطع الصوان الى رقائق ضرب من التكنولوجيا البدائية • وعلى هذا المستوى السابق لنشوء العلم لا يمكن التمييز بين التقنية والتكنولوجيا بوضوح ، وذلك لأن التكنولوجيا تكون عندئذ غير متطورة (متخلفة) ، فاذا ارتقينا الى المستوى المتقدم برز فرق كبير بينهما • ومن أمثلة التكنولوجيا مبحث فى الهندسة الميكانيكية أو الكهربائية ، أما آلة كالدينامو فهى مستحدثة تقنية أو تكنولوجية • وتنطوى التقنيات فى هذا المجال على مهارات التقنيين المدربين كما هو الوضع فى الطب ، أولئك الذين يعرفون كيف يطبقون طرائق صعبة معينة يستبطنها العلماء ، ولكن ليس من الضروري أن يفهموا المبادئ العلمية الداخلة فى العملية ، ولا يستطيعون تطبيقها بطرق تتصف بالأصالة • انهم مثل مهرة الصناع أو أرباب الحرف بوصفهم متميزين بوضوح من الفنانين الخلاقين أو المصممين القائمين بالادارة ، يستطيعون تنفيذ « أوامر تشغيل صعبة » ولكن قدرتهم على الاختراع مفروض أنها محدودة ومقصورة على أدوار بسيطة نسبيا من العملية • أما التكنولوجى فقد تكون مهارته اليدوية أقل فى التنفيذ من زميله القنى ، وان أوتى علما نظريا أوفر ، فيدرك السبب الذى من أجله قد تنجح بعض تقنيات معينة بينما تفشل أخرى • ويمكن القول اجمالا بأن التقنية النفعية كالزراعة مثلا تشمل جميع المهارات والطرائق والمعرفة العملية اللازمة لهذه المهنة ، ويمكن أن توجد فى مستوى بدائى دون تكنولوجيا علمية ، شأن الزراعة فى أثناء العصر الحجري الحديث Neolithic ، أو على مستوى متقدم ، وهنا تكون تكنولوجيا علمية قد طورت ، كما هو الحال فى الزراعة التى تعلم فى جامعة عصرية • وبفضل تطبيقات الكيمياء والبيولوجيا وغيرها من العلوم ، أحدثت التكنولوجيا تحويلا وانقلابا فى الخطوات الفعلية للعملية كما ينفذها الفلاحون وعمال الزراعة • وهكذا تطورت التقنيات النفعية فى

حقول كثيرة كالطب والحرب والصناعة من المرحلة البدائية قبل العلمية الى المرحلة العلمية (١) •

وكانت بعض التقنيات والمستحدثات النفعية البدائية تقوم على الايمان بقوة خارقة للطبيعة في اعتمادها على الوسائل السحرية والدينية للحصول على النايات المرغوبة ، ومثال ذلك غرس تماثيل صغيرة للأرض الأم Earth Mother رغبة في ضمان النجاح في الزراعة • وقد حل محل هذه الطرائق شيئا فشيئا ، ولكن بصورة غير كلية ، - العلوم التطبيقية ، آخذة بالمذهب الطبيعي الواقعي ، كما هو الحال في استخدام المخصبات الكيماوية والنباتات المهجنة للوصول الى النتيجة نفسها • ولا تزال التقنيات فوق الطبيعية (الخارقة) تستخدم لأغراض نفعية ، كما هو الحال في استخدام الصلوات والتمايم في علاج الأمراض • أما تسوية رأس السهم واستخدامه في الصيد فهي تقنيات تتمشى والطبيعة ، وان صحتها لجوء الى السحر أو العون الالهي ، فان قيام تلك التقنيات بعملها ليس من الضروري أن يعتمد على أى عامل خارق للطبيعة •

ويلاحظ أن مفاهيم التكنولوجيا والهندسة غالبا ما تقصر على العلوم الفيزيائية متضمنة الرياضيات والقياس المضبوط ، وقد يضاف إليها في بعض الأحيان علم اليبولوجيا التطبيقي كما يحدث في تربية النباتات

(١) ان علماء الأنثروبولوجيا ومؤرخي الثقافة يقصرون استخدام مصطلحي « التكنولوجيا » و « التقنيات » على الأنواع النفعية « الفيزيائية » فاما الفنون الجمالية ومنتجاتها ، فتوضع في صنف على حدة • مثال ذلك ، أن « بولاك » يتحدث عن تأثير الابتداعات اللاتكنولوجية بما فيها الفن (Sol tax ed., op. cit., vol. III, p. 232) ويكتب آدمز « أحس بتشكك بالغ حيال المقارنة » بين معدل للتراكم في التكنولوجيا والعلوم ومعدل للتراكم في القيم أو النظم السياسية ، « ص ٢٢٢ » ويوازن وبلى (ص ٢٢٣) بين « التجديدات التكنولوجية » وبين التجديدات في أساليب « الفن » ويكتب جوليان هكلى ص ٢٤٢ انه يجب علينا أن نخلق عالما « قائما ومؤسا على العلم ولكن ليس عالما تكنولوجيا بصورة مطلقة » اذ انه ينبغي أن يتطوى أيضا على القيم الخلقية والدينية والفن والأدب وهو يقول : ان هذه التسمية الاصطلاحية تلتقي الفموض على النواحي التقنية للفن وغيره من المهارات والعمليات التي تأخذ طابع النظم (Institutionalized)

والحيوانات • وكثيرا ما يبدى علماء الفيزياء نفورا من اطلاق اسم : «العلوم» المبجل على دراسات محدثة كعلم الاجتماع وعلم النفس ، أو التسليم بأن تطبيقاتها العملية (كما تتجلى فى تشريعات رعاية الأفراد وطب النفس) يمكن أن تكون نوعاً من التكنولوجيا • ولفكرة « الهندسة » الاجتماعية أو السيكلوجية اليوم معنى مزيج واستبدادى على نحو غامض ، كأن المراد منها الرغبة فى اخضاع الناس « لأنظمة الكتاب » و «غسل عقولهم» • (أجل انه ليس من الضروري أن تعنى الهندسة أى شىء من هذا القيل، ولكن الترابط بين الأمرين له مدلوله من الناحية التاريخية) • كذلك فإن أية اشارة الى ما يسمونه « بالتكنولوجيا الجمالية » أو « التخطيط العلمى فى الفنون » يبدو الآن منافيا للعقل بدرجة أكبر ، ان لم يكن يعد تهديدا صريحا للجمال والحرية •

ولو أن لفظة « التكنولوجيا » استخدمت فى المعنى الأصلى للفظى « تكنى Techné ولوجوس Logos » ، شملت الآن العلوم أو المعرفة النسقية المنظمة بكل من نوعى «الفن» الجمالى والنفسى • ولما اقتصرنا على مختلف فروع الهندسة والفن التطبيقى ، بل لانسجبت كذلك أيضا على فن «الشعر» ، بمعناه عند أرسطو ، وعلى «علم الجمال» باعتباره دراسة الادراك الجسمى فى حقل الفنون ، ويلاحظ أنه فى الاستعمال الحديث ، اقتبست « العلوم النفعية التطبيقية مصطلح «التكنولوجيا» • وليس هناك اسم صالح يمكن اطلاقه على الدراسة العلمية للمهارات والمنتجات الجمالية، أجل ان مصطلح «علم الجمال» هو أقرب الأسماء اليها ، لولا أنه مرتبط بأشياء قد تبعت الحيرة (١) •

(١) أنظر الكتاب القيم History of Technology ، الذى نشره تشارلز سنجر وغيره فى خمسة مجلدات (أوكسفورد ١٩٥٤ - ٥٨) ، وهو يستعرض هذا الموضوع منذ المصر الحجرى القديم فصاعدا على أن به شيئا من النعوض حول معنى «التكنولوجيا» ومداها فقد جاء فى مقدمة هذه السلسلة أن الموضوع الذى تعالجه هو « تاريخ الطريقة التى عملت بها الأشياء أو صنعت » • ثم يجترىء الكتاب على الاتيان بتعريف مريب الى حد ما حول أصل الكلمة وتاريخها : هو «أنها المعالجة النسقية لآى شىء أو موضوع » • =

= ومنذ القرن السابع عشر فيما يقال ، كان المعنى الانجليزي للكلمة « حديث نسبي حول الفنون (النافذة) » ، ومنذ القرن التاسع عشر أصبح المصطلح « يكاد يكون مرادفا للعلوم التطبيقية » . ويضيف ف . جوردون نشايد : « ينبغي ان يكون معنى التكنولوجيا دراسة تلك النشاط ، الموجهة نحو اشباع الحاجات البشرية التي تحدث تغييرات في العالم المادي (مج ١ ص ٢٨) والاستمرار في هذا موجه بوجه خاص نحو التقنيات المادية ، على ان التقنيات الجمالية واللغوية لم تستفيد من الدراسة والبحث ، فهناك فصول حول الأنواع قبل التاريخية من الفنون التصويرية والتشكيلية ومن الصنعة القديمة المتأخرة في المعاج والخشب والمعادن ، وفنون الطب والتجميل ، والفخار والمنسوجات المزينة بالرسوم ، وفي الطباعة ، وفنون التصوير الفوتوغرافي بما في ذلك الفن السينمائي ، على ان الكتاب يسقط من حسابه فن العمارة والطب . اذ ان الكتاب يركز التأكيد على المناهج التقنية ، ولكنه لا يتجاهل الصفات الجمالية للنائج وهي التي تميز الصنعة المتأخرة من العادية . وهناك قسم عقد حول « التكنولوجيا والفنون » يبدى فيه كاتبه . فليك أسفه للاتجاه المؤسف الذي ظهر في القرنين : الثامن عشر والتاسع عشر الذي يفصل ما بين « الفن الرفيع » وبين الحياض والصناعة والبيئة الاجتماعية لكي يقتصرها جميعا على الأكاديمية والصالون ويراضل القسم بعنه فيذكر ان الشعراء والروائيين الرومانتيكين وجهوا أنظارهم نحو القوطية الجديدة Neo/Gothic وغيرها من الأخيلاء . وساعد التصوير الفوتوغرافي على تحويل فن التصوير المادي نحو التصميمات التجريدية ، ولكنه آثار تجارب الفنانين التأثيريين . غير ان المصنقات والرسوم المطبوعة (مثل التي رسمها دوميه Daumier) ظلت أقرب الى الأوضاع الاجتماعية الحقيقية ، وقد أفاد بعض المعادين - لا كلمهم - من البناء بالصلب ، ومعنى ذلك أن الفنون فيما يبدو ليست بالضرورة خارج نطاق التكنولوجيا بل ان كثيرا من فنون الأزمنة الماضية كانت جزءا من التكنولوجيا ، وانما يرجع الانفصال الى تراجع من جانب الفن نفسه عن بقية أجزاء التكنولوجيا كما يتمثل ذلك في صناعة الماكينات . ونظرا لان كتاب History of Technology يركز التأكيد على التقنيات المادية ، فهو لا يذكر الا القليل عن الفنون الأدبية والموسيقية والمرحبة أو غيرها من الفنون التي تبرز فيها المادة بدرجة أقل . ولا يكاد الكتاب يذكر شيئا من التكنولوجيات الاجتماعية كالتقانون مثلا ، فاما التقنيات الخارقة للطبيعة فلا تلتقي الا ذكرا عابرا . وهو أمر ينزع نحو فقر مفهوم التكنولوجيا على المناهج الفعالة المباشرة للطبيعة Naturalistic الى حجب أهمية السحر والدين بوصفهما طريقتين للوصول الى عمل الأشياء .

على ان كتاب History of Science من تأليف جورج سارتون (في مجلدين كامبريدج ، بأمريكا ، ١٩٥٩) يعالج العلوم البحتة والفلسفة وكذا التكنولوجيا منذ عصر ما قبل التاريخ حتى نهاية الفترة الهلنستية . وهو يدخل في دراسته الفنون البصرية أو المرئية وبخاصة النحت والعمارة وفي التصوير ، فضلا عن « السانيات أرسطو » أي الأخلاق والسياسة والاقتصاد وعلم تدوين التاريخ ، وعلم البيان وفي الشعر ، ولا ينسى سارتون ان يوضح أن « علم البيان » - و « فن الشعر » ، يخرجان عن مجال العلوم ، ولكنهما يمثلان جهد أرسطو في جميع أنواع المعارف على أسس علمية . ويرى سارتون انهما لم يكتبتا من أجل الشعراء ، لانهما لا يستطيعان مساعدتهم في شيء ، وانما من أجل =

ولا يزال الناس يفرقون في بعض الأحيان - بين موضوع علم الجمال وبين فن الشعر (Poetics) وهو الاسم الذي استحدثه أرسطو وفق الكلمات الاغريقية التي تشتق منها الكلمتان كلتاهما • ويشير فن الشعر « بهذا المعنى الى الصنع الفني أو الفعل الفني بوجه عام باستخدام أى وسط أو خامة (Medium) » وعندئذ يكون أى كتاب فى فنون الشعر نوعا من التكنولوجيا أى يكون كتابا وجيزا يشرح للفنان كيف ينتج فنا جيدا • ومن الناحية الأخرى ، يقتصر « علم الجمال » على دراسة الادراك الحسى ، وبخاصة التأمل الجمالى لمظاهر الجمال فى الفن والطبيعة وغيرهما • وهو سيتناول الموضوع من وجهة نظر المشاهد ولا يحاول تقديم النصيح الى الفنان • على أن هذا الفارق لا يجد الا القليل من القبول فى السنوات الأخيرة • وعلى العكس من ذلك بسط مفهوم علم الجمال حتى غطى ناحيتي صنع الفن والجمال وادراكهما ، جنبا الى جنب مع ظواهر أخرى وثيقة الصلة بالموضوع وقد أصبح ذلك العلم اسما يطلقه الناس على الدراسة العامة النظرية للفنون جميعا وما يرتبط بها من خبرة وسلوك •

٤ - انتشار العلوم من خلال حقول متعاقبة من الظواهر : اهدافه ومناهجه المتغيرة :

من الخطأ الشائع ، الذى يرجع الى ما قبل نظرية التطور من فكر ، والذى لا يزال مع ذلك حيا الى يومنا هذا ، اعتبار العلوم والفنون حقولا منفصلة انفصالا دائما ، كأنما يحيط بكل منهما سياج أشبه بما يحيط

== رجال العلم ومحبي الصدق الموضوعى • وهو يضيف أن الفنانين يجانبهم الصواب حين يمتثلون على تحليل عملهم تحليلا علميا ان لم تكن تلك الدراسة متسمة بالخلقة ، ولم تحاول تنظيم تلك الأعمال ، وكانت « رغبة فى تقبلها بنفس الروح التى تقبل بها ابداعات الطبيعة » (مج ١ من ص ٥٨١ - ٥٨٢) •

بالممتلكات الخاصة أو القومية ، اذ الواقع أن العلوم والفنون بوجه عام ، فضلا عن الفنون والعلوم الخاصة ، تعتبر طرزا متحركة ومتراكبة من النشاط البشرى ، فهى لا تقابل أية تقسيمات حادة فى الطبيعة أو الخبرة البشرية ، وقد أصبحت التصنيفات النسقية المنتظمة التى صاغها عقليا طائفة متعاقبة من الفلاسفة مثل أرسطو وفرانسيس بيكون وأوجست كونت ، أصغر من أن تطاول تطور الأنشطة نفسها ، بما فى ذلك الاتجاهات الجديدة للبحث ومحاولة الضبط والتحكم . وتكرر نفس أنواع الظواهر فى سياقات مختلفة ، مخترقة سياقات مختلف العلوم وموضوعة فى الوقت نفسه فى بوتقة فحص تلك العلوم من وجهات نظر مختلفة ، مثال ذلك أن ظواهر الفيزياء والكيمياء ، كالمادة والحركة ، والحرارة والضوء ، والذرات والجزيئات ، تظهر فى الكائنات العضوية الحية ، وبوصفها ذاك تشكل جزءا من موضوع علم الاحياء (البيولوجيا) . والبيولوجيا لا تبحث فيها الا بوصفها أمورا تدخل فى الكائنات العضوية الحية أو تؤثر فيها ، وذلك على حين أن الفيزياء تعتبر الكائنات العضوية الحية مجاميع نسقية من الذرات والجزيئات المشحونة بشحنات كهربية والسالكة فى بعض النواحي مسلك المادة اللاحية ، أما علم الاجتماع ، فانه يدرس الكائنات العضوية الحية المفكرة أثناء اندماجها فى جماعات ومناشط اجتماعية ويتحتم عليه أيضا دراسة النواحي الفيزيائية والبيولوجية بوصفها بيئات للانسان . وتاريخ الثقافة انما يبحث فى نفس هذه الظواهر تقريبا مع التأكيد على التابعات الزمنية فى حياة الجماعات والنظم والتقنيات الثقافية .

ان الفنون والعلوم لا تشغل حقولا منفصلة من الظواهر . فان الأنواع الرئيسية من الظواهر التى تدرسها العلوم وتولى وصفها ، كالأعداد والمثلثات ، والنجوم والبرق ، والنباتات والحيوانات ، والشئون الانسانية ، قد عالجتها الفنون فى فترة أو أخرى . وكان لكليهما فى بعض الأوقات أهداف ومرام متماثلة ؛ كالكشف حقيقة العالم وبيانها للناس وضبطها

والتحكم فيها من بعض النواحي ، وقد درست العلوم الفن ، كما أن منتجات العلوم حازت إعجاب الفنانين • حيث تظهر الأشكال الهندسية في فن العمارة والنحت وتصميم رسوم المنسوجات وفن التصوير •

والعلم والفن حتى في هذه الأيام ، وعلى مبلغ ما بينهما من اختلاف في المناهج ، لا يختلفان اختلافا تاما • فالعلوم لا تفرض أى احتكار على الاستدلال العقلى ، ولا تفرض الفنون أى احتكار على الوجدان والخيال ، فكلاهما يستند بشدة على ادراك الحواس وكلاهما يعالج مفاهيم خاصة وصورا وأشياء مستقلة ، وكلاهما يقوم بعمليات العد والمقاس فى بعض الأحيان ، كما يستخدم فى أحيان أخرى طرائق أقل دقة • وكلاهما يتولى هداية الحياة ، حسنت تلك الهداية أو ساءت ، وكلاهما يسهم فى منحها نصيبا من القيم •

ويكشف التاريخ المشترك للفنون والعلوم عن نزعات عديدة طويلة المدى ، منها ماهو وثيق الصلة بوجه خاص بدراستنا ، ومنها نزعة تعدد أقدمها جميعا هى التطور المتلاقى لكثير من الثقافات المحلية - بما فى ذلك أسلاف الفنون والعلوم المتحضرة - التى تتجمع لايجاد تقاليد أعظم وأعظم ، ولم يتم حتى الآن التفريق بين العلوم المبكرة القديمة وبين الفنون والسحر والدين ، وقد يحدث هنا وهناك بطريق الانتشار أو الاختراع المستقل ، أننا نرى بدايات العلوم فى مختلف أجزاء العالم ، مثل الفلك البابلى والماياوى والمعارف والتقاليد الخاصة بالتقويم عندهما ، ومثل ماظهر بالهند من رياضيات وعلم جمال سيكولوجى ، ومثل كيمياء الصين وطبها ، ومثل هندسة اليونان وفيزيائها ومعظم هذه لم تتطور تطورا بعيدا ، وكانت شعلة الحركة العلمية فى اليونان وروما فاترة واهنة فى بدايات الحقبة السحيقة ، ولكن ثمة بضع شرارات احتفظت بها قلة من المخطوطات مثل المخطوطات العربية التى تلج البصريات والصيدلة • على أن الفنون من ناحية أخرى ، ظلت تزدهر - مع فترات انقطاع بين حين وآخر فى كثير من هذه

الثقافات - تحت رعاية الهيئات الدينية والدولة والثروات المركزة ، وفي خدمتها •

وقد انتعشت العلوم الرياضية والفيزيائية بأوروبا باعتبارها جزءا من نهضة الحضارة الكلاسيكية ، التي ظلت تجمع قواها أثناء تطورها ونمو تركيبها المعقد منذ القرن الخامس عشر فصاعدا • ونحن الآن انما نقوم أيضا باعادة استكشاف بدايات الفلسفة والعلوم في كثير من الثقافات النائية ونحاول فصل هذه عن فنها ودينها وغيرها من المكونات الثقافية ، وهكذا نحاول أن نصف تاريخ العلوم والتكنولوجيا الصينية بوصفها تابعا يعد من مكونات الثقافة الصينية ككل •

وثمة حركة عظيمة أخرى بدأت ببلاد الاغريق ، وهي انتشار الاتجاه العلمي عن طريق حقول متعاقبة من الثقافة • وكانت تلك الحركة جغرافية بصورة جزئية ، انتشرت من اليونان وإيطاليا الى شمال أوروبا وامتدت الى الخارج بكل أرجاء العالم • كما أنها كانت كذلك عملية انتشار داخل الثقافة الأوروبية نفسها ، امتدت من حقل احدى الظواهر الى آخر ، ومن منطقة بحث فكري الى أخرى ، ثم جاءت العلوم العصرية فبعثت من جديد وواصلت الحركة الخارجية من الرياضة والفيزياء الى الأبحاث البيولوجية والاجتماعية والخلقية والسيكولوجية والجمالية •

ومن أسلاف العلوم الأوروبية ، فلسفة الطبيعة التي وضعها طاليس والمدرسة المليطية ، التي أفضت الى ديموقريطس والنظرية الذرية ، ومن أسلافها أيضا رياضيات فيثاغورس وأتباعه ، وكلتاها بدأت حوالى (٦٠٠ ق م) وكانت النظرية الفيثاغورية محاولة لاقامة برهان عام دون اعتماد على موافقة فردية ولا على تأييد تجريبي تفصيلي ، وقد لجأت الى الاستدلال العقلي الشامل من حيث ماينبغي أن يكون صحيحا ، ثم حدث في أتنا بعد ذلك بقليل ، أن تحول الاهتمام الرئيسى للقادة من الفلاسفة الى دراسة الحياة والعقل والمجتمع والسلوك الخلقى والفنون والتربية ،

فوضع كل من سقراط وأفلاطون وأبيقور أسس ماقدر له أن يكون فيما بعد العلوم البيولوجية والاجتماعية والسيكولوجية والجمالية •

واحتوت أعمال هؤلاء الفلاسفة على الكثير من الدراسات غير المحققة ، ولكنها خطت خطوة حاسمة نحو العلوم حين حاولت اقامة النتائج على الاستدلال العقلي (Inference) بدلا من الاعتماد على العرف والتقاليد والايان والعقيدة الجزمية الاستبدادية • وقدر للكفاح بين المذهب العقلاني والطرائق البدائية فى الفكر أن يكون كفاحا مديدا لم ينته بعد • وثمة خطوة قاعدية أخرى نحو العلوم فى الفلسفة الاغريقية ، هى تأسيس المنهج المنطقى ، وبخاصة على يد أرسطو •

وبدهى أن الاتجاه أو الروح العلمية - مميزة عن أى منهج خاص أو مادة لموضوع أو استنتاجات - يكمن فى المقام الأول فى الرغبة فى كشف المعرفة الحقيقية عن العالم وعن الانسان عن طريق الملاحظة والتفكير المنطقى • فهو يعد شيئا أكثر من مجرد رغبة ، هو ايمان بإمكان تلك المعرفة وبقيمتها كما أنه تصميم أكيد ومتواصل على البحث عنها والتعبير عنها رغم كل معارضة ، مهما يكن الصدق كريها فيما يتعلق برغبة الفرد واهتماماته الشخصية • وهو ينطوى كذلك على محاولة مثابرة وجهود دءوب لبسط مجال هذا المسعى وتحسين مناهجه ، بما فى ذلك التكامل النسقى المنظم بين المكتشفات الجديدة والمكتشفات السابقة ومواصلة العمل فى اختبار الفروض وتصحيحها • وفى العصر الاغريقى كان السبب الرئيسى - الذى عبر عنه الجميع - لهذا البحث عن الحقيقة هو حب الحكمة من أجلها هى (Philosophia) وسعى الناس إليها أيضا لتكون مرشدا لهم الى الحياة الطيبة ، والى الارتفاع بالروح ، والى فهم الكمال الالهى •

وتولدت العلوم البحتة عن الفلسفة العقلانية ببلاد الاغريق باعتبارها تقيرا تدريجيا من التفكير التأملى والجدلى الى محاولات للوصول الى براهين أكثر اقناعا بواسطة الاستدلال من مقدمات واضحة فى حد ذاتها أو من

بيانات تجريبية أو بواسطتهما معا • واستبطن أرسطو منهجا استنباطيا مفصلا وخطا خطوة جزئية نحو منهج استقرائي ثم جاء ليكون في القرن السابع عشر فطور الاستقراء ، وواصل بعده تلك المهمة جيمس ستوارت مل وغيره في القرن التاسع عشر • وزادته المناهج الاحصائية تطورا ومهدته للاستخدام مع معطيات كثيرة • والعلوم في عصرنا هذا تستخدم كلا من الاستقراء والاستنباط وبخاصة الاستنباط من فروض ينبغي تحقيقها بالتجارب • ثم ان العلوم تعتمد أيضا على التعريفات الدقيقة للمفاهيم متى أمكن ذلك ، وعلى المختبرات (المعامل) حيث تجرى التجارب الدقيقة على أجهزة مستحدثة للملاحظة الدقيقة والقياس الصحيح كالميكروسكوب (المجهر) والتلسكوب والآلات الحاسبة • وهذه أدوات تستخدم في العلوم الفيزيائية القديمة والدقيقة ، أكثر مما تستخدم في العلوم المتصلة بالإنسان والمجتمع والثقافة ، ولكنها أخذت تنتشر حتى في هذا المجال نفسه •

ثم عاد التقدم القديم للعلوم في حقول متعاقبة فوقف حتى جاء « عصر النهضة » ، فأحياء جاليليو وكوبرنيكوس في مجال الفيزياء ، وبسطه كل من فيثاليوس وهارفي في علمي التشريح ووظائف الأعضاء (الفسيولوجيا) • فأما علم الأحياء العام بوصفه علما ، فانه بدأ نموه السريع في القرنين : السابع عشر والثامن عشر على يد لينوس وهو عالم نبات سويدي (١٧٠٧ - ١٧٧٨) وبوفون (١٧٠٧ - ١٧٨٨) ولوفيه ، على حين نشأت العلوم الاجتماعية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر بظهور مؤلفات رجال من أمثال آدم سميث ومونتسكيو وأوجست كونت • وأضيف علم النفس الى قائمة العلوم في أخريات القرن التاسع عشر •

وكان التعاقب طبيعيا وضروريا الى حد ما ، كما أوضح ذلك « كونت » نفسه • وتطورت العلوم على الجملة ، حسب تابع ما في الظواهر الواجب وصفها من تعقيد وصعوبة متزايدة • فأما ظواهر الرياضيات والفيزياء فأبعد ما تكون عن البساطة ، على أن الرياضيات تتخصص في النواحي

العديدية والكمية للطبيعة والفكر البشرى ، كما تخصص الفيزياء فى المادة والحركة والتركيب الذرى والطاقة والجاذبية والحرارة والصوت والضوء وما يتصل بذلك من ظواهر ، وتأتى للدراسات العلمية أن تبدأ بهذه بسهولة أكثر منها بعلوم الحياة والعقل ، وهى فى كثير من الأحوال غامضة يصعب ملاحظتها وادراكها • وفوق هذا ، فإن كل علم جديد ساعد على تمهيد السبيل واعداد أدوات نافعة للعلم الذى يليه ، ولم تلبث جميع العلوم التالية اما عاجلا أو آجلا ، أن لجأت الى استخدام الرياضيات بقدر يتفاوت • ومع أن علم البيولوجيا لم يعتمد فى البداية اعتمادا كبيرا على الفيزياء والكيمياء ، الا أنه فعل ذلك فيما بعد • كما أن للعلوم الاجتماعية والسيكولوجية أن تحتاج الى علم البيولوجيا •

وقبل أن استطاعت علوم الحياة والمجتمع والعقل أن ترسى لدراسة الفنون والخبرات الجمالية أساسا يتفق مع المذهب الطبيعى ، كان من المستحيل تطوير علم للجمال يقوم على التجربة ، وقد أخذ ذلك المستحيل يصبح اليوم من الممكنات ، وان لم يتيسر للعلوم حتى اليوم أن تصيب تقدما كبيرا فى هذا الاتجاه ؟ اذ لا يزال يوجد بين الحقول الرئيسية للأبحاث حقول لم تحدث فيها العلوم حتى الآن تحويلا ، تلك المختصة بالقيم مثل علمى الأخلاق والجمال • فهما يعالجان ضروبا من الظواهر توصف فى ابهام بمصطلحات من أمثال الجمال والصالح والاستقامة والواجب الخلقى •

وحينما انتشرت العلوم زعمت أنها تحل محل طرائق الفكر البدائية التى بدأت فى تخليص نفسها منها ببلاد الاغريق ، غير أن تلك الطرائق أظهرت أنها خصوم عنيدة فإن التقاليد المتأصلة واللاعقلانية كافحت للاحتفاظ بقوتها بكل وسيلة فى يدها ، بما فى ذلك التعذيب والاعدام حرقا • فإن « جوردانو برونو » لقى مصرعه على يدها ، حتى اذا حل القرن التاسع عشر ، بلغ من تغفلل الاتجاه العلمى فى الحضارة الأوروبية

أن ضمن لمذهب دارون أن يتلقاه الناس بشيء من الانصاف بعد هجمات ضارية وجهت اليه . ولا تزال المقاومة العاطفية له قوية في حقول الفنون والسلوك الاجتماعى ، وفى علوم الجمال والأخلاق والاقتصاد والسياسة . وقد بذلت جهود متكررة فى الفلسفة والعلوم لاحتراز موضوعية بالغة الدقة ، كما حدث فى محاولة ديكارت الابتداء من بداية متشككة ، الا أن المذاهب القطعية الخاصة بالتقاليد والروايات الخارقة للطبيعة تعود الى الدخول من الباب الخلفى . وقديما حذر فرانسيس بيكون من خطر التفكير بالأمانى بما أشار اليه من أوهام (Idols) الكهف والقبيلة « والفورم » والمسرح . على أن الفلسفة والعلوم لم يحدث يوما أنهما كانتا فى حصانة تامة من الضغوط الاجتماعية الاقتصادية ومن ارادة التصديق وعلى الرغم من كل المحاولات التى بذلت فى سبيل الموضوعية ، فإنهما يكشفان دائما الى حد ما ، عما عليه الثقافة المعاصرة من تحيز وقصور ، ولو نظرنا اليهما على ضوء الجدل التاريخى ، فإنهما لا يستطيعان أن يدعيا لنفسيهما الا درجة نسبية من الصدق ، ولكن على الرغم مما يتصفان به من ضعف وما يجدان من سوء استعمال فإنهما يشكلان أمل الانسان الرئيسى فى الوصول الى الحكمة والرفاهية على الأرض . وبينما المجموع الكلى للاعتقادات والمناهج العلمية يتجمع من عصر الى عصر ومن ثقافة الى ثقافة ، فإن عناصره - التى يشتد ارتباطها بالثقافة ، والتى يشتد خضوعها للاهتمامات المحلية المؤقتة - تتجه الى الزوال ، وبذلك يخلف وراءه مانرجو أن يكون (جديرا بصلاحية شرعية) واسعة الانتشار ودائمة .

وثمة اتجاه عظيم آخر فى العلوم هو زيادة التأكيد على التقنيات والتكنولوجيا . وقبل نشوء العلوم فى هذا العالم ، كانت التقنيات والتكنولوجيات البدائية قد تطورت بالفعل فى كل حقل رئيسى . ومنذ ذلك الحين ، أى يوم مضى الارتياح العلمى لأحد الحقول شوطا بعيدا ، استخدمت المعرفة الجديدة شيئا فشيئا فى تحويل ما فى ذلك الحقل من تقنيات وتكنولوجيات عملية .

وقد نمت العلوم البحتة الى حد ما عن التكنولوجيا العملية ، شأن
نشوء الهندسة من فن المساحة وتولد علم الفلك عن المعلومات المتعلقة
بالتقويم . وكانت دواما (أى العلوم البحتة) على صلة ما بسلوك الحياة
ولكنها سرعان ما أدير اتجاهها عن التركيز النفعي ، وذلك الى حد ما بفضل
تأثير أفلاطون ومدرسته . وأوشك الاغريق الهلنستيون على معرفة قيمة
العلوم فى الصناعة ، فانهم قاموا ببعض تطبيقات عملية للعلوم الفيزيائية فى
مخترعاتهم ، كما حدث مثلا فى أعمال أرشيدس وهيرون العالم
الاسكندرى .

ومع ذلك ، فان عوامل كثيرة حالت دون قبولهم هذا الاتجاه واتخاذ
هدفا رئيسيا للعلوم والفلسفة ، ومن بين هذه العوامل نذكر المذهبية
الارستقراطية لدى معظم ذوى العقول ووفرة الأيدي العاملة على النحو
المألوف : وهم الأرقاء (بحيث لم يكن هناك من داع كبير الى ايجاد أجهزة
تجعل العمل سهلا) ، واهتمام أثينا بالدراسات الانسانية وما أظهرته الوثنية
والمسيحية كلاهما من روح عدائية للعلم . فلم ينس الناس أبدا مصير
بروميثيوس وفايتون وأكاروس لمحاولتهم منافسة الآلهة فى القوة .

يقول بلوتارك : « لم يكن أرشيدس يرى فى اختراع (الآلات
الحربية) هدفا جديرا بأن توجه اليه دراساته الجادة ، بل عد ذلك ضمن
تسلية الهندسة . كما أنه لم يسر بعيدا فى ذلك الاتجاه ، الا تحت الحاح
وضغط هيرون الاسكندرى ، الذى تضرع اليه أن يحول مهارته من
النشاطات المجردة الى مسائل العقل ، وأن يجعل تفكيراته أقرب الى أفهام
غالبية البشر بتطبيقها على حاجات الحياة العامة . وكان أول من وجهوا
اهتمامهم بعلم الميكانيكا ، وهى شعبة من المعرفة اشتد اعجاب الناس بها
فيما بعد «يودكسس» (الذى ازدهر ٣٦٦ ق م) وأرخيتاس (٤٢٨ -
٣٤٧ ق م) ، اللذان أثبتا مسائل معينة ، لم يكن من الميسور حلها آنذاك
على أسس نظرية ، بالتجارب المعقولة واستخدام الآلات . على أن أفلاطون

هاجمهما بغضب شديد واتهمهما بأنهما يسيئان الى كرامة الهندسة ويفضآن من قدرها ، يدفعها الى النزول من الأشياء الفكرية وغير الجسدية الى الجسدية والمحسوسة ، واجبارها على استخدام المادة ، وهو أمر يحتاج الى الكثير من العمل اليدوى ، كما أنه هدف حرف الأرقاء • ونتيجة لهذا فصل علم الميكانيكا عن الهندسة وظل أمدا طويلا موضع احتقار الفلاسفة (١) •

وفى أثناء « عصر النهضة » سبق ليوناردو دافنشى عصره بتطبيقه المعرفة العلمية على المخترعات الشخصية وبدعوته الى المزيد من دراسة الطبيعة دراسة علمية • على أن المفهوم التكنولوجى للعلوم لم يتح له أن يسط بسطا واضحا وعاما الا فى القرن السابع عشر وذلك فى فلسفة فرانسيس بيكون •

يقول رئيس الأبحاث العلمية فى كتاب يكون الخيالى الملىء بالتكهنات والمسمى : (The New Atlantis) ان غاية مؤسستنا هى معرفة الأسباب ، أسباب الأشياء وحركاتها الخفية ، وتوسيع حدود الامبراطورية البشرية ، بصورة تعاون على تنفيذ كل ما يمكن عمله من أشياء • وقال : « ونحن نضع الخطط التماسا للطريقة التى نستخلص بها ومنها أشياء ذات نفع وممارسة من أجل حياة الانسان ومعرفة ، وذلك على السواء بغية خدمة الأعمال والمصانع والرغبة فى ايضاح الأسباب • • » ومن أنواع الظواهر التى تتحتم دراستها والتحكم فيها ظواهر النباتات والحيوانات ، بما فى ذلك الفسيولوجيا البشرية ، فضلا عن ظواهر المادة والصوت والضوء والعلوم والروائع • ولم تقتصر الأهداف على الصحة وطول العمر والقوة ، بل شملت أيضا روائع جديدة مثيرة للبصر والصوت • وكان هناك تنبؤ بظهور السينما ، وذلك لأننا « نحاكى أيضا حركات الكائنات الحية بما

(١) اقتبسه جورج ب. ابولوهيد ، فى الكتاب الذى اشرف ش • سنجر على نشره (History of Technology) مج ٤ ص ٦٦٦ •

نصنع من صور الناس والبهائم والطيور والسمك والثعابين ، • كذلك كان هناك اختراع آلات للموسيقى الرخيمة ونقل الصوت الى مسافة بعيدة • ومن الانجازات التكهنية واحدة تشير الى التطور وعلم الوراثة ، حين يتعلم الناس كيف يشكلون نباتات جديدة متنوعة ، تختلف عن الأنواع المألوفة ، ويحولون شجرة من نوع ما أو نبات من نوع ما الى نوع آخر ، •

ولم يطل هذا الاتجاه الجديد الهدف الاغريقي القديم ، وهو حب المعرفة والبحث العقلي من أجلهما في حد ذاتهما ، وبوصف ذلك نشاطا بشريا نموذجيا • ولم يسقط من حسابه في ناحية الدوافع الهزة المثيرة التي يحدثها الاستكشاف العلمي وعنصر المخاطرة الذي يحتويه توسيع حدود المعارف البشرية • ولا تزال هذه الدوافع حية الى اليوم ، كما أنها تشغل أسمى المراتب في أذهان بعض العلماء والفلاسفة • على أن العلوم الحديثة تتلقى وحيها بدرجة أكبر كثيرا من العلوم القديمة ، من هدف يكون ، وهو فهم الطبيعة والتحكم فيها لخير الانسان عن طريق المشاهدة والتجريب • وفي الحين نفسه يدرك العلماء أن الهدف من التكنولوجيا المفيدة يمكن احرازه على خير وجه بطرحها جانبا من حين الى آخر بغية القيام بالأبحاث الأساسية بغير تفكير في التطبيقات المباشرة • ويمكن أن تكون الفائدة العملية هدفا عاما دون أن تظل على الدوام غاية مباشرة موضوعة نصب الأعين •

• - التقنيات والتكنولوجيا والعلوم البحتة في مختلف الحقول ، وعلاقتها بالفنون

كان التمييز بين Theoria و Praxis. اللتين تترجمان الآن اجمالا بلفظتي Practice, Theory ، أعنى النظرية والممارسة العملية من التفريقات الهامة في الفكر الاغريقي • والأصل في معنى « ثيوريا » هو الرؤية ، كما كان معناها يدل على التأمل العقلي أو التفكير فأما « براكسس » فكان معناها العمل ، الفعل ، الشغل • وكانت الفلسفة

بطبيعة الحال نظرية ، وان ارتبطت أيضا بالممارسة العملية . وكانت عند سقراط وبعده وجهة الى حد كبير نحو ارشاد الأعمال والفكر على مستوى فكرى وخلقى سام ، بما فى ذلك الأنواع العليا من الفن ، ولكنها لم توجه نحو الأجهزة الميكانيكية التى تجعل العمل سهلا هينا . ومن ثم فان العلوم الفيزيائية والبيولوجية ، التى حقر الأفلاطونيون من شأنها وتجاهلوها تقريبا ، كانت آنذاك علوما نظرية الى حد كبير ، لا عملية ، وان حدث فعلا أن بعض التقنيات البيولوجية كالطب مثلا تطورت بروح علمية الى حد ما على يد أبقرات (٤٦٠ - ٣٧٠ ق م .) وأتباعه . وكانت معظم الأنواع العادية من الممارسات العملية تتم دون الاستفادة من الفلسفة أو العلوم .

وفى الأزمنة الحديثة تضمن نمو العلوم الاعتراف بالتكنولوجيا العملية بوصفها احدى الشعبتين الرئيسيتين للعلوم فى كل حقل من الحقول ، فأما الشعبة الأخرى ، وهى العلوم البحتة أو النظرية ، فانها تعترف بأنها لا يشوبها التحيز بسبب اعتبارات عملية ، وأنها غير موجهة نحو حل مسائل عملية (ويستر) ، ومع ذلك ، فان هذا فارق فى الدرجة نظرا لأنه حتى العلوم البحتة تتأثر الى حد ما بالاعتبارات العملية وتوجه فى النهاية نحو المنفعة . وتنزع العلوم البحتة الى تبيان معظم مكتشفاتها دون اشارة صريحة الى امكان الاستخدام والمنفعة ، فى صورة قوانين وصيغ أو أوصاف وتفسيرات أخرى للظواهر .

وتقسيم العلوم الى بحتة وتطبيقية (تكنولوجيا) لا يتطابق تماما وذلك التقسيم بين النظرية والممارسة العملية . ولا شك أن هذه الأربعة جميعا قد تفرقت شعبا وتشابكت بعضها فى بعض . وتنطوى العلوم البحتة والتطبيقية كلاهما على دراسات مجردة ونظرية بالغة ، وليست التكنولوجيا التنفيذ الفعلى للأشياء (كالزراعة وبناء الكبارى وشن الحروب الخ .) بقدر ماهى ارشاد للتنفيذ بالتفسيرات اللفظية والمعدية والقواعد والنصائح .

فهى لا ترشد العمليات التقنية فحسب ، وانما ترشد كذلك صنع الأجهزة المعقدة التركيب اللازمة لمعاونة تلك العمليات مثل آلات الزراعة الميكانيكية والمخصبات الكيماوية . ومن ناحية أخرى تنطوى العلوم البحتة والتطبيقية كلاتهما على ما يخصهما فى مجال عملهما . ولكل منهما أنشطة واضحة فى البحث والملاحظة والتجريب والمناقشة والنشر وما الى ذلك ، ومن أجل هذه الأغراض ، طور كل منهما مستحدثات ووسائل محكمة مثل المختبرات والسيكلوترونات* « والعقول الآلية » اللازمة للعمليات الحاسوبية المعقدة . وفى العلوم الحديثة غالبا ما تكون الجوانب البحتة والتطبيقية متسقة تناسقا وثيقا بحيث يكاد يتعذر التمييز بينهما . أما من حيث المبدأ ، فان العلوم البحتة تصف وتفسر الظواهر الداخلة فى حقلها دون الاشارة الى الاستخدام العملى ، ولكن الواقع أن استكشافات العلوم البحتة غالبا ماتولد عن التجارب التكنولوجية ، كما هو الحال فى علم الالكترونات الحديث ، وعندئذ سرعان ما يوضع ماحققته النظريات الجديدة من تقدم موضع الاستخدام على يد زيد من الناس ، والفارق الفعلى فارق فى الدرجة ، يتعلق بمدى قيام المنفعة العاجلة بارشاد اتجاه البحث والطريقة التى تنظم بها المعرفة ويتم التعبير عنها - مع الاشارة الصريحة الى الاستخدامات المحتملة خارج العلوم ذاتها أو بدون تلك الاشارة .

ترى ماذا فى مضمار العلوم يشبه عمل الفنان ؟ ان الفنان يتصف بأنه بسليقته « فاعل أشياء » ، فهو صانع أو مؤد ، وليس بالرجل الذى يخبرنا عن كيفية صنع الأشياء أو كيف ينبغي أن تصنع ، وبدهى أن أصحاب النظريات والنقاد يعملون أشياءهم أيضا ، وبخاصة اذا هم علموا أو نشروا ، على أن الفنانين قوم يعتبرون - بمعنى أكمل وأوفى - ممارسين للفن الذى يشتغلون به . فهم من هذه الناحية أشبه الناس بمن يمارسون أعمالهم من الزراعيين والبنائين والجنود والأطباء ، لا أولئك الذين يبحثون ويكتبون

الكتب حول هذه الحرف • وقد يحدث أحيانا أن يكون هناك شبه شخصي واضح • فان كثيرين من الأطباء والجراحين قد يكونون أيضا من هواة التصوير أو العزف على الكمان ، وفي كلا الحقلين يحتاجون الى أصابع حساسة يعملون على تنمية حساسيتها جنبا الى جنب مع الصنعة الدقيقة الممتازة • على أنه يجدر بنا ألا نغلو في تبسيط التشابه • فان الفنانين يختلفون اختلافا بينا كأفراد • فان بعضهم من الحالمين المنطوين على أنفسهم، وقلما برزوا للعيان كفاعلين ومؤلفين وصناع ومؤدين • ومنهم من يؤلف الكتب في شئون الجمال والنقد والتربية الفنية • ومنهم المصمم والمنشيء الخلاق ، الذي يماثل المخترع الخلاق في العلوم التطبيقية ، بينما يقتصر البعض الآخر فقط على مجرد ادارة أعمال الآخرين أو أدائها ، أو تنفيذها ومن ثم ، فان أحدا لا يستطيع القول بأن الفنان يشبه بالضرورة أى نوع محدد من المشتغلين بالعلوم • ولا يخفى أن أنواع الأشخاص والعمليات في الفن أكثر تغيرا مما هي في العلوم ، كما أنها كثيرا ما تكون غير متخصصة بشكل أكبر ، حيث يقوم الشخص الواحد بأشياء كثيرة أو يتحول بسهولة من شيء الى آخر •

وكما رأينا ، يتشابه الى حد ما مبحث في الفيزياء وآخر في علم الجمال • أجل انهما يختلفان ، لا من حيث حقليهما فحسب ، بل أيضا من حيث درجة التطور العلمى • فأحدهما نتاج العلوم البحتة ، بينما الآخر يعد الى حد كبير سابقا لنشوء العلم • فالمبحث في علم الجمال في مرحلة التطور الحالية في حقله ، يحتمل أن يكون خليطا من مبادئ عامة من نقد الفنون والتاريخ والتأمل الفلسفى ونظرية القيم وعلم دلالات الألفاظ ، وأشتات من حقائق ونظريات الفن المستقاة من علم النفس وعلم الاجتماع وكلاهما تراكمى ، وقابل لأن يبلى ويهجر • فكتاب في علم الجمال عمره ثلاثون عاما يعد قديم الطراز الى حد ما ، بيد أن كتابا في الفيزياء يفقد حداثة بصورة أسرع ، وذلك لأنه ينتمى الى موضوع علمى يتطور بسرعة أكبر وله نهج نسقى مقرر لاختبار المعارف وتجميعها • وذلك على حين

أن علم الجمال لا يزال يغلب عليه طابع الغموض والارتباك من حيث أهدافه وافتراضاته ومناهجه الأساسية ، ومن حيث مدى رغبته في أن يكون وصفى الطابع أو تقويميا أو تجريبيا أو جازما ، أو علميا أو أدبيا وشخصيا على نحو رشيق ، ولكن هاقد بدت تباشير الاحساس بالحاجة الى العلوم البحتة فى علم الجمال : وأعنى بذلك الحاجة الى متابعة منظمة لمعرفة طابعها التعميم لا التخصص فى الفنون وما يتصل بها من أنماط الخبرة والسلوك ، وقد بدأت تتشكل معالم علم الجمال وأقسامه الأساسية فى المستقبل فى صورة أبحاث مرتبطة به حول علم نفس الفنون وتركيبها العضوى وعلم اجتماعها •

وأبرز نظير فى العلوم « لماكبث » أو أى عمل فنى آخر ، إنما هو مستحدثة تقنية من نوع خاص ، كأن تكون أداة أو آلة أو سلاحا أو طعاما أو دواء أو وسيلة محسوسة أخرى للوصول الى عمل شئ ، فالدينامو مثلا وسيلة محسوسة للوصول الى عمل شئ فى حقل الفيزيكا ، هى وسيلة عصرية بصورة طرازية ، كما أوضح ذلك هنرى آدمز فى سيرة حياته ، وهو هنا يقارنه بتمثال للعذراء ، بوصفه محسودا طرازيا من مصادر العصور الوسطى للقوة الفنية والروحية • ويستطيع كل من يعرف تاريخ الفنون ، أن يقرر أن ذلك التمثال تاج للتطور التراكمى السابق • وغنى عن البيان أن قصيدة الشعر أو الرقصة أو السيمفونية تعد كذلك مستحدثة تقنية ، أو آلية معقدة التركيب ، والهدف منها انتاج بعض تأثيرات سيكولوجية معينة • وأن عزف « صوناتا » على البيانو واجراء عملية جراحية أمران ينطوى كلاهما على مهارات يدوية معقدة ، يوجهها دماغ هادف •

وللتكنولوجيا الفيزيائية صنوها وهو التكنولوجيا الفنية أو الجمالية ، الذى هو تفسير طابعه التعميم ، قائم على الخبرة والمعرفة التقنية ، لطريقة صنع الأشياء فى أى حقل من حقول الفنون • وفى هذا الصدد يكون كتاب

فى الهندسة الكهربية صنوا لكتاب آخر فى الرسم بالألوان المائية ، أو العزف على الكمان ، أو التلحين الموسيقى أو كتابة القصص القصيرة . فكلاهما يؤكد الطرائق الفنية لمعالجة التفاصيل : طبيعة الوسيط (الخامة) ، والمواد التى يراد التحكم فيها والأدوات اللازمة لذلك التحكم ، والصعوبات التى تنشأ والطرق الممكنة للتغلب عليها . وكذلك أيضا يذكر كلاهما عادة الأهداف والقيم الرئيسية التى تلمس فى ذلك الحقل وخير الوسائل لبلوغها فى ظل الظروف الحاضرة . ويحدث أن بعض أنواع التكنولوجيا الموسيقية ، مثل التدوين بالنوتة الموسيقية وقواعد الاسجرام (الهارمونى) الكلاسيكى ، توصف وصفا مرسلا غير دقيق بأنها « نظريات » ، تميزا لها عن لممارسة الآلاتية والصوتية . على أن أنواعا أخرى من النظريات الموسيقية هى أدنى الى العلوم البحتة ، مثل علم نفس الادراك الموسيقى .

ولنقد الفنون دلالات ضمنية تكنولوجية فى الحكم على مدى النجاح أو الفشل ، أو الجدارة أو القصور فى أعمال فنية معينة . فان ذلك النقد يقومها جميعا مستخدما معايير معينة صريحة أو ضمنية . ومعايير التقويم هذه موضع خلاف دائما ، ولكن لها دلالتها من حيث انها تعبر عن الاتجاهات الثقافية المعاصرة . والنقد يصف فى الغالب أثر العمل الذى نحن بصده فى نفس الناقد المشاهد واستجابته نحوه مرضية كانت أم غير مرضية . وبذلك ينزع الى أن يدل ضمنا على معتقدات الناقد فيما قد يكون طريقة أفضل للوصول الى غايات مماثلة ، أو غايات يكون من الأفضل السعى اليها . ويحتوى نقد الفنون وكتب التذوق الفنى أيضا على التكنولوجيا اللازمة للتذوق لكى يتيسر له أن يدرك ويفهم ويستمتع بنوع معين من الفنون .

والتكنولوجيا الجمالية تختلف اختلافا شاسعا عن الفيزيائية من حيث درجتها من التطور العلمى ، فالتكنولوجيا الفيزيائية تطبق المعرفة العلمية بينما نصيب النوع الجمالى من تلك المعرفة ضئيل . والتكنولوجيا الجمالية

تعد الى حد كبير سابقة لعصر العلم ، الأمر الذى يدل - فيما يدل عليه من أشياء أخرى - على أنها غامضة من حيث غاياتها ووسائلها ، وأنها لا يمكن الاعتماد عليها فى إصدار أحكام عامة ، وأنها شخصية وتأملية ، وهذه التكنولوجيا السابقة لعصر العلم كثيرا ما يعبر عنها بطريقة عتيقة على أساس قوانين افتراضية للجمال ، والذوق السليم وقواعد الفن الصالح أو التصميم القويم . وهى فى كثير من الأحيان لا تحدد أهدافا على الإطلاق، أو قل انها تأتى بمبادئ عامة جوفاء طنانة . وقوانينها التقليدية مستمدة من الغيبات (الميتافيزيقا) ، والسوابق والعرف أكثر مما هى مستمدة من التجريب الصادر عن عقل متفتح واختيار حر .

أما التكنولوجيا العلمية فيندر التعبير عنها بمثل هذا الأسلوب الجازم فهى لا تدعى لنفسها أى سند من الأخلاق أو الميتافيزيقا ، ولا تقول لمن يستخدمها « يتعين عليك » ، أن تفعل كذا ، وبهذه الطريقة . وكل الذى يحدث هو أنه لو شاء أحد أن يشيد نوعا معينا من الكبارى تحت ظروف معينة ، أو يشفى مرضا معينا فى مريض من نوع معين ، فهذه على أرجح الاحتمالات أفعل طريقة لعمل ذلك ، على مبلغ معلوماتنا فى الزمن الحاضر، وجميع ما لدينا من تكنولوجيا علمية عصرية لا تخرج عن هذا النوع بحال . فجميع « قواعدنا » نسبية وتجريبية . وهى وسائل مساعدة للممارس ، الذى لا شك فى أنه حر فى استخدامها أو اهمالها ، من حيث علاقتها بالعلم . وعلى الجملة ، تغلبت التكنولوجيا العلمية وسادت على طلائعها البدائية الأولى ، ولم يكن ذلك بطريق القسر ، ولكن باظهار من يستخدمونها على أن مناهجها أكثر فعالية من مناهجهم فى الوصول الى ما يريد المرء عمله . مثال ذلك ، أن قواعد التغذية وتدير الصحة لا تربط أحدا ربطا خلقيا ولا قانونيا ، وذلك فيما عدا الحالات التى يرغب المجتمع فى جعلها كذلك ، على أن الناس فى العادة يرون من الحكمة طاعتها على الجملة لمصلحتهم الذاتية .

ويتجلى الوضع السابق لعصر العلم للتكنولوجيا الجمالية فى تقاعس
الفنون وبطئها فى انتاج « قواعد » من هذا النوع المتصل والاختيارى
والتجريبى تماما ، الذى يقدم ليستخدمه الفنانون والجمهور بمحض
ارادتهم ، دون أى ادعاء بأنه ملزم لهم ، وفى الامكان بغاية اليسر اعادة
صياغة قواعده بحيث تزيل كل تهديد لحرية الفنان : كأن تكون مجرد
تعميمات تقوم على سابق الخبرة ، أى على الكيفية التى يستطيع بها الفنان
بأقصى درجة من الفعالية عمل أى شئ يريد فعله ، وحتى هذا سوف
يكون بطبيعة الحال ، أمرا لا يقبله الفنان الذى يريد أن يأتى بما لم يأت
به أحد قبله ، أو ذلك الذى يروم تجنب كل تخطيط يتعلق بالوسائل
والغايات •

فان جاز هنا أن يستخدم القسر أو الجزاء أو العقوبة ، فان ذلك من
شئون السياسة الاجتماعية ، والعادة أن التكنولوجيا فى أى وقت ومكان
معين تؤكد طرائق صنع الأشياء التى تشتد رغبة المجتمع فى صنعها أو
يضطر الى ذلك فى ظل الظروف القائمة ، على أن هذه الأهداف الأساسية
موضع جدل دائم • وقد يحدث أحيانا أن تختلط اعتبارات خلقية ودينية
وسياسية باعتبارات فيزيائية أو بيولوجية • وكل واحدة من هذه تتضمن
أنواعا مختلفة من التكنولوجيا ، لها غايات ومعايير مختلفة • فان تقنيات
منع الحمل والتعقيم ، والأسلحة النووية وقصف المدن بالقنابل كثيرا ما يدور
حولها نقاش من حيث ما هو قويم أو قانونى ، غير أن مسائل من هذا
النوع تعد خارجية بالنسبة للعلم المتصل بها مباشرة • وليس معنى ذلك
أننا نقول بأن هذه التكنولوجيا مستقلة تماما ، أو ينبغى أن تكون كذلك ،
وأنها تعمل مستقلة عن كل ما عداها داخل فراغ تام •

وعلى العكس من ذلك ، فان هناك مصدرا لمتاعب شديدة فى عالمنا
هذا المعاصر يكمن فى الطريقة التى سمح بها للتكنولوجيا الفيزيائية أن
تطور متجاوزة تجاوزا بعيدا التكنولوجيات الاجتماعية والسيكولوجية ،

دون أن تنظمها وتضبطها بصورة فعالة سياسات تهدف الى الرفاهية العامة للبشر • ولكن الخلاف ليس بالضبط بين التفكير التكنولوجي وغير التكنولوجي ، أو بين العلوم والعودة الى تسلط الايمان بقوة خارقة للطبيعة • وانما هو بالحري صدام بين تكنولوجيات مختلفة ، كلها مستقلة بدرجة متفاوتة أو تطالب بأن تكون كذلك • وهناك تكنولوجيات متخصصة سيما الفيزيائية والاجتماعية منها ، وأخرى أشد اجمالا ، وظيفتها (وان لم تمارسها في جميع الأحوال) هي مساعدة التكنولوجيات الأخرى وتنسيقها • وكل تكنولوجيا متخصصة تقبل فرضا أهدافا معينة ومعايير قيم لحقل عملها الخاص ، الذي تبناه من نظام قيم ثقافتها • وهكذا يتقبل الناس الصحة وطول العمر بلا أدنى ارتياب بوصفهما هدفين للتغذية والطب ، ولكن ربما تحدث هذه الأهداف تكنولوجيات أخرى ، كما يحدث الآن من أن العلوم الاجتماعية تبدى ارتيابها في قيمة التزايد الكبير في عدد السكان • والحق أن هذه الأمور ينبغي أن تناقش على مستوى أعرض وأعلى •

ومن المعلوم أن اختيار الأهداف الاجتماعية الغائية والسياسات الشاملة يعد من الناحية النظرية مسألة تتعلق بعلمى الأخلاق والقيم ، حيث لا تستطيع العلوم البحتة أن تحاول أية اجابات محددة عن ذلك الاختيار ، ولكن أى منهج آخر يعجز عن ذلك أيضا ، كما أن العلوم تستطيع أن تلقى عليه شيئا من الضوء لو طلب اليها ذلك • ومع ذلك ، فإن المتخصصين في علم الأخلاق وعلم الجمال لا يفكرون عادة على هذه الأسس ، وفي الحين نفسه ، ترى التقنيات المعنية ، بما في ذلك الفنون والاختراعات الفيزيائية تنزع الى العمل في استقلال ، أو تحت هيمنة قوى اجتماعية واقتصادية متحركة ، فعلم الأخلاق بوصفه بحثا عن أهداف حكيمة وعن معايير السلوك البشرى يعد - من حيث امكانياته - نوعا من التكنولوجيات السيكلوجية شاملا كل ما هو في نطاق هذا الحقل ، ومن وظائفه دراسة الوسائل التي يمكن بها تنمية التكنولوجيات الأخرى - التي هي أضيق

حدودا بما فى ذلك الفنون والابداع الفيزيائى - تنمية كاملة ، وربطها بعضها ببعض جميعا من أجل الصالح العام •

وعندما يتطور علم الجمال ، فانه سوف ينحو الى التميز بوضوح أشد بين جانبه الوصفى البحث وبين جانبه التطبيقى العملى • ولن يتولى علم الجمال البحث تقديم النصح الى الفن مباشرة فى طريقة اتاجه أو نوع ما ينبغى له اتاجه أو أداؤه • ومع ذلك ، فان الأفكار التى يستطيع تقديمها يمكن تطبيقها على هذا النحو فى التكنولوجيا الجمالية • وبالعكس « برنار بوسانكيه » ، فى تقدير سعة الفجوة الفاصلة هنا بين النظرية والممارسة بقوله ، ان علم الجمال : « انما يوجد من أجل المعرفة وليس كدليل للممارسة » (انظر المقدمة فى (History of Aesthetics) وهذا قول شطط يتضح بعده عن الحقيقة عند تطبيقه على علم الجمال ككل • ذلك أن علم الجمال حتى بمعناه التقليدى الضيق بوصفه نوعا من الفلسفة لا يجد مناصا من أن يؤثر فى المزاولة (الممارسة) الى حد ما ، وكثيرا ما حاول أن يفعل ذلك على نحو بين • ويصبح مرشدا قويا للمزاولة (الممارسة) متى عرف الجمال أو القيمة الجمالية بطريقة معينة ، وبذلك يدل على الكيفية التى يمكن أن تكتشف بها هذه الصفات أو تنتج • والفلاسفة الذين أسهموا فى الكتابة حول الفن منذ عهد أفلاطون الى وقتنا هذا قدموا النصح فى شئون المزاولة لمن يصنعون الفن ولمن ينتفعون به أو يقدرونه أو يديرون شئونه • وكان الفن أحيانا يتبع هذه النصيحة ، كما حدث فى امثال دراما الباروك الفرنسية لمبادئ أرسطو ، على أنه رفض فى أوقات أخرى الارشاد النظرى المقدم اليه • على أن علم الجمال حتى بوصفه تشدانا وصفا بحثا للمعرفة يكتسب الشئ الكثير من ارتباطه ارتباطا أوثق بعنصر المزاولة فى الفنون • فلما امكان استفادة الفنون أيضا من هذا الارتباط ، فأمر يتوقف على النوع والماهية لما يقدمه علم الجمال من ارشاد •

والتكنولوجيا لا تفرض أية غايات غير مشروطة - وانما هى تحاول

تحقيق جميع رغبات زمانها ومكانها • وليس معنى ذلك أن الغايات جميعا جيدة بدرجة متساوية • فإن العلوم والتكنولوجيا لا تتجاهل ولا تقلل من شأن أهمية توجيه رغباتنا وجهودنا نحو أفضل ما يمكن من أهداف • وتم خلال عملية التطور ، أن أصبحت التكنولوجيا متخصصة في ناحيتي الوسائل والمناهج ، وتقبلت معظم غاياتها من مذاهب القيمة السائدة في الثقافات المعاصرة • وبحسبها من العمل ما لديها فعلا بغير التورط في مناقشة الغايات والقيم العامة بالتفصيل • بيد أنه ليس من الضروري أن يترك اختيار الغايات والقيم الى مناهج لا عقلانية أو عتيقة أو استبدادية • وهذا أمر على قدر من الأهمية والصعوبة من الناحية النظرية بحيث يستحق كامل اهتمام العلوم الأخرى المرتبطة بالتكنولوجيا مثل علم الأخلاق وعلم الجمال • وفي كلا هذين العلمين يحتل علم القيم أو نظرية القيم مكانا ضخما وحيويا • وهو علم يمكن معالجته بروح المذهب الطبيعي العلمى ، وان لم تستطع العلوم تأسيس أى نظام مطلق للقيم ، بل هى لا تحاول ذلك •

أما ما يسمى الآن باسم علم القيم الجمالى أو نظرية القيم ، فهو شئ يمكن دراسته من وجهتى النظر كليهما : الوصفية والعملية أو التكنولوجية • ومن وجهة النظر الأولى أغنى الوصفية ، يمكن للمرء أن يحاول وصف وتفسير ظواهر التقويم فى الفنون : تاريخها وعلم اجتماعها وعلم نفسها ، والحجج والبيانات المستخدمة فى الدفاع عن مختلف الأهداف والمعايير وفى مهاجمتها • ومن وجهة النظر التكنولوجية ، يستطيع المرء أن يحاول عقد مقارنة بين طرق ووسائل متابعة غايات معينة مختلفة فى الفنون وبواسطتها • وللوصول الى هذا الهدف يحتاج الأمر الى اجراء تجارب فعلية كثيرة على آثار مختلف أنواع الفنون ، بما فى ذلك الآثار الجمالية وغير الجمالية ، والآثار المباشرة والعواقب المتأخرة • وفى الامكان وضع نتائج هذه الدراسة تحت تصرف الفنانين وغيرهم ممن يملكون البت فى الأمور ، لكى تستخدم فى النهاية أو ترفض •

٦ - طرائق التفكير السابق لعصر العلم فى مختلف الحقول وحلول العلوم محلها جزئياً :

تفصل حقول مختلف العلوم والفنون والتكنولوجيات بعضها عن بعض بطرائق مختلفة • فان الحدود الفاصلة بينها لا تقفأ تتغير على الدوام • وهى - كما رأينا - لا تتطابق وأية أقسام ثابتة خالدة فى الكون، ولكنها تمكس لنا طرزا متطورة من الخبرة والاهتمام والنشاط البشرى • فأما حدود العلوم البحتة فانها تتطابق على الجملة وطرزا أو نواح مختلفة من الظواهر : مثل العدد والكم بالنسبة للرياضيات ، ومثل النباتات بالنسبة لعلم النبات • وتقام الفنون من ناحية على أساس الحاسة التى يوجه اليها العمل الفنى كالbصر أو السمع ، ومن ناحية أخرى على أساس الوسيط المستخدم ، كالbصوير (الدهان) والأدب ؛ ومن ناحية ثالثة على أساس العملية المستخدمة كالنحت ، ومن ناحية رابعة على أساس طراز العمل المنتج ووظيفته مثل العمارة والأثاث • وتمايز حقول مختلف التكنولوجيات بعضها عن بعض جزئيا على أساس العلم أو العلوم البحتة المطبقة فى كل منها ، فالهندسة الكيماوية تطبيق للكيمياء ، وقد يستخدم ضرب معين من التكنولوجيا علوما بحتة عديدة وتكنولوجيات أخرى ، شأن علم الزراعة ؛ اذ يستخدم الكيمياء والبيولوجيا والكيمياء الحيوية والهندسة الكهربائية •

وقد قام الفكر القديم باجراء تقسيمات متنوعة غير دقيقة فى الكون والنشاط البشرى ، كعالم الحيوان وعالم النبات وعالم المعادن • والى جوار هذه التقسيمات الواقعية الطبيعية ، تخيل ذلك الفكر عوالم خارقة للطبيعة أو شديدة الشبه بالطبيعة كعوالم الآلهة والشياطين محددا لها فى أغلب الأحيان مأوى معينة فى الكون تستطيع تلك الأرواح الانطلاق منها لتدخل فى حياة الناس ، وقد ميز « أوغسطين » بين المدن الأرضية والسماوية فى التاريخ ، وحاول المجتمع فى العصور الوسطى تنظيم نفسه

فى مجموعتين هرميتين متوازيتين ، هما : الروحية والزمنية • وتم تفسير طبيعة كل عالم وسكانه المقترضين على أساس الخرافات والأساطير ، كأساطير الفصول ومجموعات النجوم ، وميز الحكماء البدائيون ما يرتبط بكل من هذه وتلك من حاجات البشر وآمالهم ومخاوفهم ، وكلها تبعت أنماطاً مختلفة من التقنيات والتكنولوجيات ، كذلك اللازمة لضمان ازدهار خصب نباتات الأغذية وسلامة الحيوانات المستأنسة •

وكما رأينا يمكن اعتبار بعض هذه صنفاً واقعياً طبيعياً ، والبعض الآخر صنفاً خارقاً للطبيعة • (وسيعتبر هذا المصطلح شاملاً ما هو شديد الشبه بالطبيعة أى جميع أنواع الأرواح والظواهر الخفية المفروضة أنها لا تخضع للقوانين العادية للطبيعة ، مهما تكن درجتها أو جدارتها فى عالم الأرواح •) على أن الثقافات البدائية لم تكن تميز بوضوح بين الواقعى الطبيعى والخارق للطبيعة ، وشملت كثير من التقنيات الهامة الناتجيتين كليهما • فكان بناء المنزل أو حفر قارب وانزاله الى الماء يصحب عادة بشعائر دينية سحرية • ويلاحظ أن كتب تاريخ التكنولوجيا التى لا تتضمن الا الجانب الواقعى الطبيعى تنجى الى اعطاء انطباعة خاطئة عن الثقافة البدائية وعن التكنولوجيا بمعناها الاجمالى • وكثيراً ما كان الجانب الخارق للطبيعة يعتبر هو والدور الفنى شيئاً واحداً : مثال ذلك أن البدائي ربما بنى بيتاً ، أو أدى طقساً بالغ العناية والزخرفة ليفوز بالرضا الإلهى للمشروع الذى يفكر فيه • فبدون الإشارة الى الجانب الخارق للطبيعة لا يستطيع المرء أن يفهم تماماً الدافع الحافز الى البراعة الفنية جنباً الى جنب مع الكفاية المادية ، وكانت التعاويذ والرقى والصلوات والقرايين وطقوس العوذة (طرد الأرواح الشريرة) من التقنيات السحرية والدينية • وكانت التيممة المقدمة لأغراض طرد الشر وسيلة سحرية ، على حين كان المعبد من الوسائل الدينية • وكلها أشياء كثيرة ما حاولت اشباع حاجات الانسان الأساسية • وأضفت عليه أيضاً اشباعاً جمالياً ، وأثارت رغبته فى المزيد منه •

وبالنسبة لكل مجموعة من التقنيات والوسائل المستحدثة نشأت
تكنولوجيات سابقة لعصر العلم تكفلت بأن تقدم لها أساسا علما شبه عقلاني،
أى تفسيراً لما ينبغي عمله ولماذا يعمل ، وكثيرا ما عبر عن ذلك الأساس
بلغة تجمع بين الدين والسحر وفهم الأسباب والنتائج فهما واقعا طبيعيا .
قال هسيود : فلنبتهل الى زيوس اله الأرض وديميتر (ربة الزراعة عند
الاغريق) النقية أن تصبح حبة ديميتر المقدسة وافية وافرة ، هكذا ادع
عندما تقبض يدك على نهاية مقبض المحراث وأنت ترخيه على ظهور الثيران
وهي تجر العمود بواسطة القرن المشدود على رهوسها ، واجعل عبدا شابا
يتبعك ومعه فأسه ، ولتضايق الطيور بتغطيته البذور . . . وإن أنت حرثت
متأخرا ، فسيكون الآتى تعويذة لك : عندما يفرد الوقواق نغمته بين أوراق
البلوط ويهيج الناس . . . فمضى أن يسقط « زيوس » المطر فى اليوم
الثالث ولا يغفل ظفر نور ، ولا يقصر فى ذلك ، .

وأشير هنا الى أن جميع التقنيات واقعية طبيعية من حيث الوسائل
التي تستخدم فعلا ، وذلك نظرا لأنه ليس لدى الانسان أية وسيلة أخرى
يستخدمها . (وفى رأى السيكلوجيا الحديثة أن أفكار الانسان ووجداناته
ظواهر طبيعية) على أنها فى نواح أخرى يمكن أن تكون خارقة
للطبيعة : (أ) فى اتجاهها نحو أهداف خارقة للطبيعة كالجنة والترفانا ،
أى نحو ضرب ما من الحياة المستقبلية القائمة على مستوى متسام ، (ب) فى
افتراضها أن العوامل الخارقة للطبيعة قد تؤثر فى نجاح سعى أو مشروع
بحيث ينبغي بذل الجهود للحصول على مساعدة العوامل الحميدة منها وتجنب
قوى العوامل المعادية .

فأى هدف يمكن أن يكون أشد أهمية من سعادة أبدية بدلا من
العذاب ؟ وقد وجدت مفاتيح الوسائل الضرورية فى الكتب المقدسة
والنبوءات التى تدعى لنفسها الالهام الالهى ، وفى الوحي والرؤى الدينية

والقرارات الرسمية للكنيسة ، وكثيرا ما كانت محاولة ارضاء مولى الهى تقوم على نفس الخطوات التى وجد أنها ذات أثر فعال فى ارضاء الحكام الأرضيين . ومما يجدر ذكره أن الكثير من أفضل أنواع التفكير التكنولوجى فى العصور السالفة ، ومن تلك القائمة على مستوى فكرى رفيع ، كانت من النوع الحارق للطبيعة والمتعلق بالعالم الآخر .

وكان من أنواعها ما هو سحرى فى جوهره ، مثل الكيمياء القديمة والتنجيم واستحضار الأرواح وقراءة الكف . وهى اليوم توضع تحت طائفة العلوم الزائفة . ولكن هذا لا يبين تماما خصائص نواحيها الايجابية ولا ما تسهم به فى العلم بين حين وآخر . وقد استطاعت التقنيات الحارقة للطبيعة بلوغ النجاح لأسباب تختلف تماما عن تلك التى يؤمن بها مستخدمها ، وبعبارة أخرى ، استطاعت التقنية أداء عملها بينما كانت التكنولوجيا زائفة . وكم أفضت شعوذة الكاهن الشامانى الى شفاء أناس ، وكم من حالات الوفاة حدثت نتيجة لرشق الدبابيس فى دمية تمثل العدو ، وذلك على الأقل عندما كان العدو يعرف ذلك ويموت خوفا ، وبالمثل قد تكون تكنولوجيا الفنون زائفة ، ومع ذلك تقوم بعمل المرشد الفعال للفنان ، كما يحدث عندما يعتقد بأنه ملهم بالهام السماء فيدفعه ذلك الاعتقاد الى شطحات خيالية رفيعة .

والصلوات والعبادات كانت فى جوهرها تقنيات دينية لا سحرية ، وذلك من حيث انها سعت لارضاء رب بالغ الجبروت لا يمكن التحكم فيه مباشرة . وكان الفن يعمل من ناحية جزئية على أنه نوع من التقنية الدينية ، فخصص قدر كبير من التفكير نحو انتاج أنواع الفن التى ترضى المزاج الالهى ، كما خصص قدر كبير من التكنولوجيا الدينية كما هو الشأن فى اليوجا الهندوكية والبوذية والصوفية الأفلاطونية الحديثة لضبط الذات ، أى أن يجعل المرء نفسه جديرا بأن يبلغ حد الاستتارة الالهية أو قادرا على أن يبلغه . فقد كان التخلص من الشهوات والارتباطات الحسية طريقة

مفضلة ، وهى أمور كان من شأنها أن تقود الناسك الى أعمال فذة من ضبط النفس جسمانيا ونفسانيا : أعمال فوق طاقة الثقافة الغربية أو رغبتها . ولو تأملت المسيحية الغربية ، لوجدت أن كبا من أمثال « التأسى بالمسيح The Imitation of Christ » من تأليف توماس أكببس (الكمينى)، تعد أمثلة للتكنولوجيا الدينية . وكثيرا ما كان الفن يستخدم وسيلة للارتفاع بالعقل البشرى ، كما هو الشأن فى المندالة Mandala (رمز الكون عند الهندوس والبوذيين) والياترا Yantra الهندية والصلبان المسيحية التى تتخذ وسيلة للتأمل ، والتسابيح التى تتلى والآيات التى تردد . على أن المتطرفين من الزهاد كانوا يخشون أن يكون للفن أثر وخيم ، يؤدى بالناس الى الاتجاه المضاد .

وقد عالج القديس « أوغسطين » هذه المشكلة فى «اعترافاته» علاجا تفصيليا طويلا حافلا بالقلق . وكان الذى يخشى شره بوجه خاص الأنواع المترفة والشهوانية من الفن ، ولكن جميع أنواع المتعة الحسية كانت موضع الارتباب . أما النوع البسيط التعبدى من الموسيقى والأدب فقد سمح به عادة . ثم حدث فيما بعد ، أن أضفت عظمة الفن الدينى وجلاله وروعته وقارا ممتازا وهبة رفيعة على التكنولوجيا الدينية ، الأمر الذى ساعد الدين والكنيسة عدة قرون على مقاومة منافسة العلم لهما ، بفضل الايمان الملهم فى الدين بوصفه وسيلة لبلوغ المرء رغباته فى هذه الدنيا وفى الدار الآخرة . والذى حدث فى عصر الباروك هو أن الكنيسة والدولة ، والدين والعلم ، والعقل والايمان ، بدت الى حين كأنما يعزز الواحد منها الآخر بوصفها تقنيات للسلطتين : المادية والروحية .

وقد نمت بأوروبا التكنولوجيا الطبيعية نموا كبيرا فى مضمار الحقول النفعية قبل عصر العلم بوقت طويل ، ولكن حالت دون تطورها عوائق كثيرة . ونظرا لأن هذه الحياة كانت تعد من الناحية النظرية واديا للمدوع ومجرد أرض اختبار تمهد للحياة الآخرة ، لم يكن ثمة حافز يذكر يدفع

الى الاختراع ابتغاء الاستخدام المادى الدنيوى ، وقد ظل الاجحاف
الأرستقراطى طوال العصر الاقطاعى يحظر على كبار المفكرين الاشتغال
بأى عمل مادى نافع ، أو توجيه قواهم العقلية نحو تحسين مناهج ذلك النوع
من العمل . وكانت التكنولوجيا العسكرية هى الاستثناء الوحيد ؛ ولذا
فان تقدمها ظل مطردا نسبيا . وكذلك ادعت العمارة لنفسها مكانة رفيعة
فى المجتمع ، كما قرر ذلك فتروفوس . فأما القانون وعلم السياسة
والتجارة وانشاء الطرق والنقل والزراعة والصناعة وعلم النحو والبيان ،
فقد تطورت كلها الى حد كبير دون مساعدة ما من العلم ، كما أوضح
«تسايلد» وغيره من علماء الآثار ، فقد أدت سلسلة من الانجازات الثورية
الرائعة فى مصادر الطاقة الى ظهور سلسلة أخرى من أنواع التقدم المتمر
فى التكنولوجيا المادية منذ العصر الحجرى الحديث فصاعدا ، وكان كل
اختراع عظيم ، ما تكاد قدمه ترسخ فى ثقافة ثابتة حتى يتجه الى انتاج
خط طويل من التحسينات . فالقوس والنشاب والمجلة والفخار وصهر
المعادن وصنع الزجاج وصنع الطوب وصنع الورق والآلات البرونزية
والحديدية والسفن الشراعية والساعات والطريق الرومانى ومقرن البقرة
وطقم الفرس والسرّج والركاب وطوق الحصان المبطن باللباد وعروة الأزرار
والبارود والمطبعة والبخار والكهربا : كل هذه كانت بداية لتتابعات تراكمية
متشعبة . ومن تلك التتابعات ما كان أدوات وتقنيات فنية كالتصوير بالألوان
المائية والجص والزيت والقيثارة والنأى وأرغن الأنابيب وصب البرونز
والعقود (البواكى) وآلة التصوير الضوئى (الكاميرا) .

ومهما تبدو التكنولوجيا النفعية الآن سريعة التراكم ، بالمقارنة الى
التكنولوجيا الجمالية، فلا بد أنها كانت بطيئة ومتقطعة نسبيا أمد ما لا حصر
له من آلاف السنين . فحين كانت موصومة بوصمة الانحطاط خاضعة
لتقنيات أخروية ، منصرفه الى الاهتمامات الخيالية لم يكن هناك ما يذكر
من الحوافز التى تشجع تقدمها . وحين كانت مختلطة بالتقنيات السحرية

الدينية ، فان التقنيات الواقعية الطبيعية لم تخضع لأى اختبار صارم • وما أكثر ما كان الفشل يفسر تفسيراً خاطئاً ، بأن يرجع الى زلة صغيرة فى القيام بأحد المناسك أو الى خطيئة ارتكبها الفرد أو أحد أسلافه ، أو الى ربة غاضبة امتهنت عفواً • فان مضت الأمور فى سبيل الصواب ، كما قد يحدث عفواً ، نسب الفضل الى الوسائل الخاطئة وتعززت المعتقدات الزائفة • ولم يكن فى الامكان أن تختبر بطريقة التجريب العملى البحت ادعاءات التكنولوجيا الأخروية فى أنها تكفل الخلاص • ولم تلق التقنيات الخاطئة عقابها العاجل باستبعادها الا فى الحرب ، والضرورات الجوهرية للصحة والتغذية والتنظيم الاجتماعى ورعاية الشباب • وما نحن بحاجة الى أن نسمى الى أن الفكرة الكاملة للأبحاث التجريبية العلمية والاستكشاف بكل ما تحوى من الاختبارات والتسجيلات وتبادل المعلومات بين العلماء واثراء المعرفة لنقلها الى الخلف شئ كاد يكون مجهولاً قبل القرن السابع عشر • وقد انتشرت كثير من المكتشفات العظيمة ، كما أن غيرها انتجرت ونسيت عدة مرات ، وحرم بعضها الآخر تحريماً وقضى عليه بوصفه خارجاً على الدين • وكان لا بد من أن تجرى الخطوات ذاتها المرة بعد الأخرى ، فى أجزاء مختلفة من العالم وعند جيل بعد جيل ، وكثيراً ما قضت الكوارث الكبرى ، كما حدث فى روما والاسكندرية ، على مقادير هائلة من المعرفة النظرية والعملية المتراكمة ، وكثيراً ما حدث بعد أن أثبت العلم حجته بزمن طويل وحقق منجزات فى بعض الحقول بالنصر ، أن ساد فى بعضها الآخر الفكر البدائى والمناهج التجريبية البدائية ، تلك القائمة على مجرد الخبرة فى الصنعة والحكم بناء على الخبرة العملية بغير أساس علمى ، وعلى هذه الشاكلة ظلت التكنولوجيات السابقة لعصر العلم - وهى خليط من الصدق والزيف - تنقل بصورة تراكمية أمد قرون عدة فى كل حقل من الحقول بما فى ذلك الفنون • وكثيراً ما كانت تنقل على يد جماعات سرية وجماعات من الرهبان والكهان ، ثم تسرب الى عقول الجمهور فى ببطء وبصورة جزئية •

ويلاحظ أنه حتى في أثناء القرنين : السابع عشر والثامن عشر ، عندما حققت العلوم انتجازات لها قيمتها من ميسادين الفيزياء ، والفلك والكيمياء ، كان استخدامها ضئيلا نسبيا في مجال الصناعة . وظلت التقدمات التكنولوجية قائمة حتى القرن السابع عشر على خبرة الصنعة ، التي تنقل نقلا شخصيا على أنها « أسرار صنعة » (١) . ثم ساعد على الانتقال الى التكنولوجيا العلمية قادة لهم مكانتهم الاجتماعية المرموقة كأعضاء الجمعية الملكية بـانجلترا ، الذين كان الكثير منهم تواقين الى استكشاف بعض الموارد الاقتصادية الجديدة . فاجتذبوا عددا من الأكفاء ، الى مجال العلوم التطبيقية ، وقاموا بمسح علمي للتكنولوجيا ، وشجعوا الأبحاث التجريبية ، ونشروا نتائجها على نطاق دولي . ولكن - وبعد أن أصبحت التكنولوجيا العلمية متاحة للجميع بـزمن طويل - ظلت المناهج المصفدة بأغلال التقاليد في كل من الصناعة والزراعة تقاومهم حتى بدأت الثورة الصناعية (الانقلاب الصناعي) سلسلة متلاحقة من التفاعل* . ولم يحدث ذلك الا في المجال النفعي ، كما أنه يمكن القول على الجملة بأن الفنون الجميلة ظلت منعزلة عنه ، حيث تراجعت الى عوالمها الرومانتيكية الحاملة ، والقرن التاسع عشر ينبثق فجره .

وجدير بالذكر أن الحضارات القديمة طورت في كل مجال - طبيعا كان أو خارقا للطبيعة - نظريات عن خصائص وأصل ما في نطاق كل من هذه المجالات من كائنات ، غير أن هذه النظريات - كما وردت في الحرافات والأساطير (مثل قصيدة أصل الآلهة وتحدرها للشاعر اليوناني هيسود - (القرن ٨ ق.م) وكما صورت في الفنون البصرية - انما تعتبر هامة اليوم لأسباب جمالية أساسا . ومع ذلك فهي هامة أيضا بوصفها محاولات لوصف عمليات الكون ونشاطات الانسان ، وهي بوصفها هذا تعد أسلافا

(١) انظر سنجر في (The History of Technology) مج ٤ ص ٦٦٢ عع

(*) التفاعل المتسلسل Chain Reaction وهو الذي تكون فيه كل حلقة

سببا في التي تليها . المترجم

للميتافيزيقا والعلوم البحتة ، وان اختلفت مناهجها ونتائجها اختلافا
جوهريا . وقد نمت التفسيرات جنبا الى جنب مع التكنولوجيات ، وكانت
في بعض الأحيان تطورات لها ، ويبدو أن الاتجاه نحو البحث والاستقصاء
حفز أيضا أذهان الشعراء والفلاسفة وبخاصة في اليونان الى صياغة
النظريات في العصور القديمة بمعزل تقريبا عن الاعتبار ذات الصبغة
العملية المباشرة .

وانقضت قرون لا حصر لها سادت فيها بغير منازع نظريات الأرواحية
Animism والطوطمية (Totemism) والتشائية ، وغيرها من الأشكال
الخارقة للطبيعة . ثم كبّح جماح الخيال المطلق ، ولم تكبحه اليينات
القائمة على التجربة بقدر ما كبّحه العرف والضغوط الاجتماعية ، بما في
ذلك الخوف من الأفكار الجديدة .

وكما رأينا ، تضمنت الخطوات الثورية الهادفة نحو العلوم البحتة
في اليونان محاولة لاحتلال العقل والمساهمة القائمة على الاختيار العملي محل
الايمان والخيال الجامح ، وكذلك تضمنت تلك الخطوات طبقا للروايات
التي وصلتنا عن ديمقريطس محاولة تفسير الظواهر على أساس الأسباب
الطبيعية بدلا من الأرواح والسحر والمعجزات . على أن النوع القديم من
التفسير دام واستمر في الأسلوب الديني الصوفي ابتداء من فيثاغورس حتى
نهاية الأفلاطونية الحديثة « لعصر النهضة » ، وأحل نسقا غير شخصي من
الأفكار الأبدية محل آلهة الديانة الشعبية .

وجدير بالذكر أن كثيرا من أنواع الفكر القديم تعد أسلافا للعلوم
البحتة . وقد ذكرنا التكنولوجيا كواحدة منها ، وكانت أعمال المساحين
المصريين القدماء سلفا للهندسة وكذلك أيضا أسهم الاعتقاد في القوة
السحرية للأعداد والتجارب التي أجريت على أوتار القيثارة في رياضيات
فيثاغورس ونظرية الانسجام (الهارموني) الموسيقي .

واضطرت النظريات الطبيعية أن تنافس في جميع الحقول النظريات
الخارقة للطبيعة ، وبخاصة في مجالات الفلك والكيمياء والبيولوجيا

والسيكولوجيا • وقد أظهرت التعاليم الثنائية والمثالية مرونتها حيث كيفت نفسها لبعض نواحي العلوم • وتم التوفيق ، الى حين ، بين الثنائية وبين الرياضيات والفسيولوجيا البدائية فيما كتبه ديكارت ، وبين المذهب المثالي والبيولوجيا التطورية عند أتباع المذهب الحيوى Vitalists من الهيجليين عن طريق برجسون ، ولا يزال كل من الطرفين يحاول أن يحتفظ لنفسه بموطئ قدم فى علوم الفيزياء والأحياء والنفس ، مع احتفاظه بمفهوم روح مستقلة أو بقوة الحياة •

وهكذا كان انتصار النوع العلمى من المذهب الاختبارى والمذهب الطبيعى والمذهب العقلانى بطيئا وتدرجيا خارج دائرة الفنون وداخلها أيضا • ولم تجد العلوم مناصا من أن تتراضى مع المذهب الخارق للطبيعة فى كل حقل بعد الآخر ، وان تغلبت شيئا فشيئا • وعجز مختلف المفكرين عن هذا التراضى بدرجات متفاوتة ، مؤكدين هذا العنصر المكون أو ذاك ، ويلاحظ أن تقسيم الفكر والعمل الى مجالات أو خانات : مثل «الكنيسة» و « الدولة » يؤثر تأثيرا عميقا فى حياتنا المعاصرة • فقد يكون الرجل من هؤلاء من المؤمنين بالمذهب الطبيعى فى أيام الأسبوع العادية ، ومن أنصار المذهب الخارق للطبيعة فى أيام الآحاد ، وقد يعتنق المذهب الطبيعى فى علم الفيزياء والمذهب الخارق للطبيعة فى علم النفس وعلم الأخلاق ، وقد يكون مؤمنا بالمذهب الطبيعى فى التكنولوجيا البيولوجية ويظل مع ذلك مؤمنا بالتفسيرات الخرافية للظواهر البيولوجية •

ونظرا لأن أصول العلوم البحتة مוגلة فى القدم ، حيث ترجع الى ما لا يقل عن خمسة وعشرين قرنا ، فانه قد يبدو غريبا لأول وهلة ، أن ينقضى هذا الزمن الطويل قبل أن يجرى تطبيقها المنظم فى حقل التكنولوجيا الفيزيائية ، أجل انه لأمر مذهل على الأقل ، أن يدرك المرء العقبات الهائلة التى أخرجت نموها • وثمة عوائق مماثلة وأخرى بالإضافة إليها ، لا تبرح تحول دون تقبل الفكر العلمى فى المجالات الاجتماعية

والسيكولوجية والجمالية • والعلم البحث بوصفه معرفة منظمة وبحساسة ونظرية ، يتطور فى هذه الميادين • وربما أمكن تسير دقة شئون هذا العالم فى حكمة وسلام وفق سنن العلم البحث • غير أن محاولة ادخالها فى التقنيات الفعلية للربط والضبط تواجه بمقاومة عنيفة ، لا فى جانب الأنانيين والغاصيين فحسب ، بل من رجال حسنت نواياهم ، وظلموا فى شئون البشر متعلقين بطرق التفكير السابقة لعصر العلم •

٧ - المحاولات القديمة لتوفير تكنولوجيا للفن فى أوروبا

أظهر بحثنا حتى الآن أن الفن والعلم ليسا متضادين مباشرة • فهما لا يتناولان حقولا منفصلة دائما • بل كثيرا مايتعاونان • والعلم أساسا اتجاه عقلى ، وطريقة للتفكير والتصرف يمكن تطبيقها فى أى حقل من حقول الظواهر أو النشاط البشرى • وقد تم قبولها وتطبيقها جزئيا فى الفنون ، وإن كان ذلك بصورة أقل منها فى الحقول الأخرى •

ويرمز مصطلح « الفن » بمعناه العصرى الجمالى غير التقييمى الى مجموعة متنوعة من التقنيات والمستحدثات التى تستخدم لأغراض كثيرة ، وبخاصة اثاره أنماط معينة من الاستجابة السيكولوجية المسماة بالجمالية وارشادها • وتروض هذه الى درجة ما ، ويجرى ترويضها منذ زمن طويل ، بمساعدة المعرفة العلمية والتكنولوجيا ، لا سيما فى فنون معينة مثل العمارة وفلاحة البساتين • وفى الامكان استخدام العلوم على هذا النحو ، لا من حيث التقنيات والمواد الفيزيائية فحسب ، بل أيضا لتحديد غايات جمالية وأخرى سيكولوجية اجتماعية وبلوغهما ، مثل حسن الرداء والحياة الاجتماعية السليمة عن طريق تخطيط المدن ، وعندما يستخدم أحد الفنون بالفعل المعرفة والمناهج العلمية ، ينزع الى أن يصبح تراكميا أسرع ، مثلما فعلت التقنيات الفيزيائية النفعية • غير أنه حدث فى بعض الفنون الرفيعة ، ولا سيما الشعر والموسيقى والتصوير ، أن لقيت محاولة

استخدام التفكير العلمى مقاومة عاطفية ومذهبية (ايدولوجية) غيفة سببت الرجوع الى التفكير السابق لعصر العلم • وصدق هذا بصفة خاصة فى مزاوله الفنون المطروحة للدراسة من حيث كل من الأداء التنفيذى والتأليف الخلاق ، وكان أقل صدقا فى علم الجمال ، حيث ان أهدافه فكرية على نحو أتم وأشمل • ولكنه فى علم الجمال قد عمل على منع تطور الأسلوب العلمى التكنولوجى ، كما يتجلى من ملحوظة برنارد بوسانكيه التى أوردناها آنفا • فقد افترض بوسانكيه وهو ميتافيزيقى مثالى المذهب ينهج نهج أفلاطون وهيجل - افترض أن أية محاولة يبذلها علم الجمال لارشاد الفنان أو مساعدته تكون « ارتكابا لوقاحة غزو دمار الفنان بجهاز للحرب من مبادئ النقد وسننه ، وهى وقاحة جرت على علم الجمال «الشيء الكثير من المذمة» ، ومن هنا وجب على المشتغل بعلم الجمال التخلّى عن كل رغبة فى التدخل فى شئون الفنان ، وأن يتابع دراسته لمجرد اشباع متعة ذهنية خاصة به • •

وقد كان بوسانكيه - بتقريره أنه لا فرق بين تقديم المساعدة أو الارشاد للفنان وبين الاكراه والقسر - أى « الغزو » أو « التدخل » - كان على حق الى حد ما بسبب ما صدر من محاولات سابقة لوضع قوانين مطلقة عن الجمال والفن الحسن ، وهى محاولات قام بها أساسا فلاسفة ينتمون الى نفس مدرسته المثالية • على أنه أساء فهم روح التكنولوجيا المصرية ، التى لا تقوم - كما رأينا من فورنا - على سن أهداف - محددة أو قواعد ملزمة ، ولكن على اطلاع المزاوّل مهما يكن حقله ، على الطريقة التى يستطيع بها أن يصنع بنجاح أكثر وتأثير أقوى وفى ثقة ، أى شيء يريد صنعه • ومن حيث التكنولوجيا فالتقنى حر فى قبول أو رفض هذه المساعدة أو النصيحة • وان حدث على الجملة أن التقنيين فى حقول أخرى قرروا فى النهاية قبول ذلك ، وربما كان هذا مع تحفظات وتعديلات ، ولو أن دراسة علم الجمال سارت على أساس تجريبي وصفى وأوضحت

أن أنماطا معينة من الفن تنزع الى احداث نتائج معينة فى أنواع معينة من الأشخاص فى ظروف معينة ، لكن ذلك بمثابة خطوة فحسب للفنان - ان أراد - ليطبق هذه المعرفة عمليا ، وسوف يستطيع استخدام الوسيلة المناسبة لاحداث الأثر الذى يشده ، أو تعديل هذه الوسيلة لاحداث أثر مختلف .

وليس هناك ما يدعو الى الدهشة من أن علم الجمال والمواد المتصلة به يصورها القدر الكافى الذى يمكن الاعتماد عليه من هذا الضرب من الارشاد التكنولوجى للفنان ، ذلك لأن أحدا لم يقم بأية جهود منظمة لتكوينه فى هذه السنوات الأخيرة . وهذا راجع - الى حد ما - الى معارضة علماء من أمثال بوسانكيه • وقد رفضنا بعض الحجج التى أقيم عليها رد الفعل ، كالنظرية التى تزعم أن الفن والتكنولوجيا العلمية يختلفان اختلافا أساسيا - اذ أن أحدهما روحى والآخر مادى وأحدهما منطقى بحث والآخر عاطفى وتخيلى بحث • ولكن يبقى بعد ذلك سؤال هو : لماذا لم تبرح المقاومة العاطفية للتكنولوجيا فى حقل الفن شديدة العنف ، رغم ما أصابه الفن من تقدم سريع فى القرن العشرين فيما يتصل به من حقول سيكولوجية ؟ وللإجابة عن هذا السؤال ، ينبغى أن نلقى نظرة قصيرة الى بعض المحاولات القديمة لتطوير الفن على امتداد خط التكنولوجيا العقلانية •

وعلى حد قول جوليان هكسلى الذى أوردناه فى فصل سابق فإن : « نظريات علم الجمال لا تنبثق الا بعد انقضاء آلاف من السنين فى مزاوله الفن » ، والحق أن التقنيات الفنية ظلت تتطور عدة آلاف من السنين قبل أن تستطيع فلسفة الفن ، التى تسمى الآن « علم الجمال » أن تكتسب تعبيرا صريحا فى أعمال أفلاطون وأرسطو • ولا شك أنه قد تطورت أيضا حتى فى العصور الحجرية القديمة ذاتها ، أوليات التكنولوجيا الفنية فى صورة تعليمات شفوية منقولة من شخص لآخر حول طريقة رسم نور أو شق قطعة من الصوان على شكل ورقة الشجرة • وما من شك فى أن

تلك كانت تكنولوجيات قامت على الاختبار العملي والقاعدة النظرية الصماء ، كما كانت أبعد ما تكون عن العلم والطابع العلمى ، ولكنها مالبث أن نسقت فى صورة أسرار الصنعة ودونت لتكون معلومات فى متناول الجميع . وتشمل فلسفة الفن عند أفلاطون تكنولوجيا تقوم من ناحية على المذهب الطبيعى ومن ناحية أخرى على المذهب الخارق للطبيعة . والنوع الثانى يتجلى فى اعتقاده ابتداء بأن أنواعا معينة من الفن يمكنها أن تقتاد النفس صعودا من المستوى الحسى الى المستوى المتسامى . وليست هذه بالأنواع القائمة على المحاكاة ، بل هى ما تعبر عن المثل العليا الكاملة للجمال والانسجام والصلاح والصدق ، وهو يرى أن النشوة القدسية للفنان هى احدى الوسائل المحتملة للصعود ، بينما الجدل الفكرى هو وسيلة أخرى ، على أن قدرا أعظم من التكنولوجيا القائمة على المذهب الطبيعى يتجلى فى نصيحته حول استخدام الفنون - وبخاصة الموسيقى والشعر - فى تربية الأوصياء . وتأسيسا على الغرض السيكولوجى الذى يذهب الى أن نوعا معينا من الفن ينزع الى انتاج نوع مماثل من المزاج والخلق ، فانه يؤثر فى الموسيقى الأنواع البسيطة الوقورة القوية القديمة الطراز ، أكثر من ذلك النوع الذى يعبر عن العاطفة المترفة ويسببها . هذا هو الطراز الأصلى لكل التكنولوجيات الجمالية الغربية ، التى يستخدم فيها الفن وسيلة لبعض النايات الاجتماعية والسياسية أو الحلقية أو النفسية أو الحربية ، بدلا من أن يستخدم من أجله هو ، أو من أجل الرضا المباشر الناشئ عن ادراكه ومشاهدته . وجدير بالذكر أن أفلاطون فى مؤلفاته الأولى ذم اللذة بوصفها غاية ، وبخاصة تلك المستمدة من الفن الرخيص الشائع ، على أنه عاد فيما بعد فأصبح أكثر تسامحا نوعا ما .

ولا بد أنه كانت هناك كتب كثيرة تدور حول مزاوله مختلف الفنون فى أيام أرسطو فقد كتب تلميذه أريستوزينوس كتابا فى الموسيقى عنوانه « فن الانسجام ، The Harmonics » وهو أحد الأمثلة القليلة الباقية الى

اليوم عن التكنولوجيا الموسيقية القديمة • ولم يكن مما يسترعى الأنظار أن يعالج أرسطو نفسه الشعر - ويعالج غيره من الفنون ضمنا - بطريقة عملية فعالة • فانه نهج ذلك النهج نفسه في فن الخطابة في كتابه « علم البيان » « Rhetoric » ، على أن كتابه « فن الشعر » « Poetics » يعد أكثر كبراً من كتاب مدرسي في طريقة نظم الشعر • ولو استعرضت الكتاب لوجدت بدايات التركيب العضوي الجمالي (Aesthetic Morphology) باعتباره علما بحثا موجودة في اشاراته الموجزة الى مكونات الشكل الشعري كالحبكة والشخصية والفكر والأسلوب واللحن • ولا شك أن مناقشاته للنفايات والوسائل الشعرية واللذات والآلام تعد تطبيقا لسيكولوجية عصره • ولم يسط قواعده بروح استبدادية ، ولكنه جعلها في صورة مبادئ عامة معتدلة على نحو ما هو سائر فعلا • وقد سلم أرسطو بحق الجماهير في الاستمتاع بما يخصهم من أنواع الفنون • قال : « ان هناك مكانا للألحان المشدودة الأوتار والملونة بألوان غير طبيعية ، التي يعزفها الموسيقيون المحترفون أمام العمال والميكانيكيين ، وان تحول الأحرار والمتعلمون الى الاستماع في مكان آخر الى ما يخصهم من أنواع الموسيقى (١) » ومع أن في هذا ما فيه من النغمة الأرستقراطية ، الا أنه كان خطوة نحو الاعتراف بنسبية الأذواق •

ويلاحظ أن ما كان يمكن أن يكون علم جمال علمي وتكنولوجيا للفن ، بوصفهما جزءا من تطور عام للتكنولوجيا في بلاد الاغريق في العصر الهلينيستي ، اتحدت منهارا بين أطلال الثقافة الاغريقية • وظهرت حركة تتجه نحو احياء روماني تجلت في أشخاص قتروفوس وبليني وغيرهما ، ولكنهم لم يجدوا عقلا فلسفيا عظيما يرشدهم الى نظرية اجمالية من نظريات المذهب الانساني • وغنى عن البيان أن كتاب « فن الشعر » لهوراس يعد تكنولوجيا على أوضح وجه باعتباره دليلا للشعراء ، باطلاعه

(١) انظر « السياسة » ق ٨ •

اياهم على الطريقة التى يستطيعون بها أن يعلموا القارىء ويدخلوا البهجة عليه ، على أن قواعد ذلك الكتاب جزمية ومفيدة نسيا وتجعل من أذواق الرومانى المذهب المتعلم فى ذلك الزمن مبادئ عامة ، وتتجلى فى الكتاب منذ بدايته سيكولوجيا مفرطة فى بساطتها، تجهل ما بين الاستجابات الفردية من فروق وتنوع للنوع الواحد من الفن ، يتجلى ذلك فيما افترضه هوراس من أن المزج الغريب البشع بين أجزاء انسانية وحيوانية ، هو بالضرورة مضحك . وليس بالكتاب أدنى اشارة الى ما يمكن حدوثه من التغير أو التطور فى الفن ولا الى المسائل التى ينبغى حلها بالدراسة الاختبارية العملية ، ذلك أن العنصر الديونيسى القائل بالنشوة المقدسة فى الفنون والذى اعترف به أفلاطون نفسه فى شيء من الحذر ، قد غطت عليه نزعة كلاسيكية أبولونية دقيقة تؤكد الوحدة والنظام والوضوح وكمال الصقل .

وكان احياء النظرية الجمالية الكلاسيكية فى « عصر النهضة » قوى الطابع الأفلاطونى فى البداية ، ثم مالبت أن غلب عليه الطابع الأرسطى والواقعى الطبيعى . فقد راح كاستلفترو فى أخريات القرن السادس عشر ، وكورنى ، وبوالو فى القرن السابع عشر ، يحيون مع بعض التغيرات ، طريقة المعالجة التكنولوجية لفن الشعر ، ولم يكن الاحياء قاصرا على مجرد التقنيات بوصفها هذا . اذ دارت مناقشات كثيرة حول أهداف الشعر وغيره من الفنون - سواء أكانت هذه الأهداف هى أساسا المتعة أو السمو الحلقى - كما دارت حول الوسائل الضرورية لتحقيق هذه الأهداف مثل انسجام الوحدات الدرامية الثلاث : المكان والزمان والحدث (الحركة) . وجبذ كاستلفترو استخدام الشعر على المسرح حيث يمكن رفع الصوت بسهولة أكثر أثناء الالتقاء الشعري ، وبذلك يثير الحالات الانفعالية ، واستخدم الشعراء وكتاب المسرحيات البحث الذى وضعه فى فن الشعر كل من أرسطو وهوراس ، بقدر ما استخدم المصورون البحوث فى التشريح وفن المنظور والتناسب ، لكى يصلوا الى الأثر المرغوب : وهو

تمثيل للأصل يتصف بالتوازن والتوحد ، يكون أفضل من الطبيعة ، ولكنه أساسا مطابق صادق لها . وقد خطا « فرانسوا أوجيه » في كتابه مقدمة لصور وصيدا* ١٦٢٨ ، خطوة نحو مذهب النسبية حين لفت الأنظار الى ما بين الأذواق من فروق بين الأمم والعصور المختلفة . وقد أوصى كتاب زمانه أن يكتفوا عملهم لوطنهم ولغتهم ووجهة نظرهم ، بدلا من الانكباب على محاكاة القدماء محاكاة « مسرفة في الدقة » (١) .

على أن علم الجمال لم يبرح أثناء « عصر النهضة » وبواكير القرن السابع عشر واقعا الى حد كبير تحت سلطان الاستبدادية الأفلاطونية بما لها من قوانين مفترضة مقدما مستمدة من فكرة متسامية عن الطيبة والصدق والجمال . وكان ذاك نوعا من الكلاسيكية الحديثة ، ولكنه شديد الاختلاف عن النوع الاختبارى العملي القائم على فكرة النسبية ، والمؤسس بدرجة أكبر على هوراس والأبيقوريين ، الذى نشأ فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . فهذا النوع الأخير اتجه الى رفض القواعد المفترضة مقدما واعتمد بدلا منها على مفهوم « الذوق » ، يعنى الذوق الحسن ، ذوق الأشخاص الممتازين . وكان أئمة هذا التحول رئيس الدير دى بوس du Bos وفولتير ودافيد هيوم (انظر مثلا مقالة هيوم عن معيار الذوق) . وهو نمط اتسم بالارستقراطية حين افترض سمو ذوق الأشخاص المرفهى الحس بالفطرة ممن يمتازون بسعة الاطلاع وكثرة الأسفار والتقف فى الفنون . وافترض أن هؤلاء هم عادة من أثرياء الطبقة العليا ، الذين استطاعوا تنمية ذوقهم عن طريق الاستمتاع بالفن الجيد . وكان القوم يتصورون أن « الذوق » شئ حسي لا فكرى ، ومن ثم فهو شئ لا يجوز نقله فى صورة قواعد عامة ، هو أقرب الى الذوق الطيب فى الحمر والنيذ والطعام وآداب السلوك منه الى الهندسة ، فضلا عن ذلك لم يقصر

« Prefacetotyre & Sidon » *

(١) الاقتباسات المنقولة عن كاستل فثرو واوجير موجودة بكتاب ب. هـ. كلارك :
(Theories of the Drama) نيويورك ١٩١٨ و ١٩٤٧ .

الذوق على الفن الاغريقي والرومانى الأصل ، فان صاحب الذوق السليم
فى وسعه أن يستمتع (مثلا) بالروكوكو المزخرف بالطريقة الصينية .

وفى هذا الاتجاه رجح أبيقور أفلاطون . على أنه دفع العقول النظرية
الى البحث عن مبادئ عامة تقوم على التجارب حول ما يبهج صاحب الذوق
السليم . ولم يكن لزاما على «المبصرة» التقيد بمثل تلك القواعد ، وان
أبوا أن يتعدوا عنها كثيرا . على أن هذا الدور من الكلاسيكية الحديثة
كان لا يزال بعيدا عن التمجيد الرومانتيكى للوجدان وللرجل العادى ،
فلاحا كان أو طفلا أو متوحشا .

وحاول د. لوبوسو Le Bossu فى الشطر الأخير من القرن
السابع عشر (١) ، أن يطور التكنولوجيا الجمالية شوطا آخر على أساس
سيكولوجى عن طريق تكييف وسائل شعرية محددة طبق انطباعات عقلية
ووجدانية محددة ؛ وفى ترسم لخطى أرسطو ؛ حدد أنواعا معينة من
« الانفعالات » لأنواع معينة من الدراما ، « فالكوميديا تنطوى على الفرح
والمفاجأة السارة » ، على حين تثير التراجيديا الرعب والشفقة ، ثم أردف
أن الملحمة تشمل كل الانفعالات ، بما فى ذلك الفرح والحزن ، ولكن
لكل ملحمة آثارها العاطفية التى تميزها عما عداها من بنات نوعها ، وان
أخيل ليضفى على «اللياذة» الغضب والرعب ، على حين أن اينياس لطيف
رفيق ، وقال لوبوسو : انه ينبغى عدم اثاره الانفعالات المتنافرة ، كما أن
جمهور النظارة ينبغى أن ينقلوا شيئا فشيئا من الهدوء الى المشاعر الأقوى .
وقد كان لأسلوب تناول الموضوع على هذا النحو أثره فى « درايدن وبوب »
بانجلترا وفى الفن الكلاسيكى الحديث عامة فى القرن الثامن عشر ، وزاد
الاهتمام بدور العبقرية الفردية وحققها فى اغفال قديم القواعد والمعادن .
وضمخت العقلانية الكلاسيكية المحدثه حجم القائمة القديمة للانفعالات التى

(١) راجع Traité du Poème Epique (باريس ١٧٠٨) مقتبسا عند جليبرت
وكومن . ص ص ٢١٤ ، ٢٢٣ ، ٢٤٤ .

ينبغي التماسها فى الفنون ، ووسعت نطاق الوسائل الفنية اللازمة
لأحداثها •

وثمة حركة مرتبطة بهذه فى موسيقى القرن الثامن عشر ، تلك هى
نظرية الانفعالات أو الاحساسات • وطبقا لما ذكره كل من « ج • كرانس
و ب • أ • باخ » ، فإن الهدف الرئيسى للموسيقى « تصوير انفعالات طرازية
معينة مثل الرقيقة والفاترة والمتقدة (١) الخ ، وقد تحقق هذا الهدف
« بالأسلوب الحساس » للموسيقى فى أخريات القرن الثامن عشر ، الذى
اتجه الى الحلول محل الأسلوب الايطالى الأنيق • يقول المستر و • آبل :
« على الرغم من طبيعته العقلانية ومناهجه التخطيطية فإن ذلك الأسلوب
يمهد السيل للطريقة التعبيرية الحرة التى يقوم عليها أسلوب بيتهوفن •
ويفسر « بكوفتسر » بأن المبدأ قام على التشابه القديم بين الموسيقى وعلم
البيان ، محاولا بذلك تطوير أشكال موسيقية محسة لتقابل التغيرات
المجازية • وتصور أن مجموعة من الموضوعات تصلح أن تكون « دليلا
للاختراع » يسر اختيار شكل معين لتمثيل احساس معين • بيد أن
بكوفتسر نفسه يعقب بأن الأشكال الموسيقية كانت فى حد ذاتها مبهمة وهى
منعزلة عن سياق موسيقى أو لفظى • فهى لم « تعبر » عن انفعالات وانما
عرضتها أو دلت عليها • ومن ثم لا يستطيع انسان أن ينسب الى شكل
منزل أنه يعنى الفرح والسعادة أو ما مائل ذلك • وفهمت الانفعالات على
أنها اتجاهات سلبية ، وقد لجأ « يوهان سباستيان باخ » الى استخدام تلك
الأشكال استخداما مجازيا جنباً الى جنب مع وسائل أخرى • يقول
« بكوفتسر » انه وفقا لما ذهب اليه عصر الباروك وفكره ، يمكن للحن

(١) « Affectcolahre » أى نظرية الانفعالات وتجدما فى مؤلف و • آبل :
« Harvard Dictionary as Music » (كامبردج ، مارس ١٩٥٠) على أن م • ف • بوكوفتسر
يناقش الموضوع مناقشة أوفى فى « Musique in the Baroque Era » (نيويورك ١٩٤٧)
ص ٢٨٨ ع • ع • وهو يذكر توكيوس وبرنهارد وفوجت وج • مانيش بوصفهم
المراح البارزين لتلك النظرية •

موسيقى أو سلسلة نغمات موسيقية عرض انفعال تجريدى فى شكل واقعى •

وعلى حين تخلصت الرومانتيكية عن الطبيعة العقلانية والتخطيطية للانفعالات فانها احتفظت بالرغبة فى أن تصور فى الموسيقى انفعالات الحياة العادية أو تعبر عنها • وأدى هذا عن طريق الموسيقى الرومانتيكية المبكرة الى ادخال فكرة فاجنر «اللحن الدال» Leit-motifs الى الموسيقى التصويرية • لدى كل من ديبوسى وسترافنسكى • ولكن مدرسة المذهب الشكلى التى تزعمها « أ • هنسليك » وهى أقرب فى معظم نواحيها الى المذهب الكلاسيكى الحديث وأنصاره - هى التى قادت الهجوم الذى وجه نحو جميع محاولات التعبير عن جميع الانفعالات الخارجية غير الموسيقية فى الموسيقى • ذلك أن هنسليك سلم بأن نغوتا من أمثال « قوى ورشيق ورقيق ومثير » يمكن استخدامها فى وصف الطابع الموسيقى لمقطوعة ما ، ولكن ليس للإشارة الى احساس معين عند الملحن أو المستمع (١) •

وقد فات من اشتركوا فى معظم هذا الجدل أن يميزوا بوضوح بين :

(أ) التعبير عن الانفعال أو الايحاء به أو تمثيله •

و (ب) احداث أو اثاره ذلك الانفعال فى المستمع • وحتى فيما يتعلق « بالتعبير » ، لم يوضح أحد منهم ما اذا كان الملحن نفسه ينبغى أن يحس به باطنيا ، بالاضافة الى تقديمه العناصر الموسيقية المثيرة ، وتمشيا مع أفلاطون كثيرا ما افترض أن التعبير عن احساس أو تمثيله لابد بالضرورة أن يثير نفس الاحساس فى المستمعين ، ثم ان اقتران ذلك بالفكرة القائلة بأن التعبير هو الهدف الرئيسى من الفن بصفة عامة ، أدى الى تركيز التأكيد على كيفية الاهتمام الى اللغة المناسبة الضرورية للتعبير عن كل احساس ومزاج وعاطفة ؟ وبهذا تراكمت مسألة الأثر الذى تركه فى المشاهد

(١) انظر علم الجمال الموسيقى Aesthetics of Music فى Harvard Dic. of Music ص ١٨ - ١٩ •

لترعى نفسها بنفسها ، فكثيرا ما افترض أن قيام الفنان بالتعبير الصائب يضمن بطريقة آلية انبعاث الاحساس المرغوب عند المستمع ، كما افترض على الأساس نفسه أن التصوير الوافى للشخصيات النبيلة المتحلية بالأخلاق ، سواء أكان ذلك فى فن التصوير أم الشعر ، لابد أن يتجه الى الارتفاع بالمشاهد وجعله أكثر نبلا وتحليا بالخلق • وأن أفلاطون افترض ذلك الفرض نفسه حين ينعى على هوميروس وهسيود أربابهما الفاسقين • على أننا اليوم ندرك بوضوح أكثر أن انطباعات الفن أشد تعقيدا وتنوعا من هذا • فان احساسا معينا أو نوعا من الشخصيات قد يمكن التعبير عنه بوضوح فى العمل الفنى ، ويمكن أن ينقل بنجاح الى مشاهد يتلقاه ، كما يمكن ذلك المتلقى أن يفهمه بوصفه ذاك ، ومع ذلك يثير فيه أثرا انفعاليا مختلفا تمام الاختلاف ، يتوقف على شخصيته وحالته المزاجية الموقوتة •

٨ - التكنولوجيا الفنية فى الهند : نظرية « واسا »

كان علم الجمال عند الهنود قريبا منه عند الاغريق فى تصويره الفن وسيلة لغايات معينة (١) • وقد استبعد مذهب الفن للفن • وينقل « كوماراسوامى » عن كتاب « الساهيتيا داربانا Sahitya Darpana » قوله « ان جميع التعبيرات الانسانية منها والتنزيل الموحى ، موجهة نحو غاية تتجاوز نطاقها هى ، أو ان لم تكن مقررة على هذه الشاكلة ، فهى من ثم أشبه بأقوال مخبول فحسب • ولم يندد بالمتعة ، وذلك لأن الخبرة الجمالية نشوة أو بهجة للعقل ، والعمل الفنى يقوم بدور الحافز الى تخليص النفس من كل كبت يفرضه العقل ، وهى لا تظهر الى الوجود الا « بشكل شئ مرتب لبلوغ غايات معينة » •

على أن المفهوم الأساسى للفن - الذى لا ينسب الى الفن قيمة الا

(١) انظر نظرية الفن فى آسيا وهو الفصل الاول من كتاب The Transformation of Nature in Art كامبردج ماس ، ١٩٢٤ م ص ٤٧ ع ٠

كأداة - مفهوم قابل لتتوع فسيح من حيث الغايات المحددة التي ينبغي أن تنشأ ومن حيث أنجع الوسائل لبلوغ تلك الغايات ، والغايات يمكن أن تكون دينوية أو أخروية وحسية أو روحية واجتماعية أو فردية وموضوعية أو ذاتية ، فأياها غايات وقع عليها الاختيار ، اختلفت معها بطبيعة الحال الوسيلة المناسبة والنظرية التكنولوجية . فقد يكون من بين الأغراض الرئيسية التي تلتبس - كما هو الحال في المذهب الروماتيكى الحديث - التعبير الذاتى الفردى للفنان ، غير أن هذا الهدف ، وبالتالي قدر عظيم من التكنولوجيا الجمالية العصرية كان غريبا عن علم الجمال الأفلاطونى والهندي على السواء . ويقول كوماراسوامى : « وأقل ما يقال ان النظرة الآسيوية ليست لها أدنى علاقة بالتعبير الفنى الذاتى الوظيفى » ، لأن تمجيد التمرد والاستقلال على النحو الذى يحدث فى التأليه العصري للعبقرية والتسامح ازاء شطحات العبقرية ، أمر مناف للعقل بصورة واضحة » . (ص ٢٣) .

ولا يخفى أن المبادئ الجمالية الهندية التقليدية كانت جزءا متكاملًا مع نظام الهند الدينى والخلقى والاجتماعى ، على أن هذا النظام لم يكن جامدا تماما ، فأجاز وجود أهداف ومناهج مختلفة لمختلف أنواع الأشخاص ، ونشأت كثير من التحل والفلسفات ونظريات الفنون ، وكان بعضها أدنى الى المذهب الطبيعى من غيره فى التسليم بقيمة المذات الدنيوية كالحب الجسدى والفن الحسى - على مستويات معينة من الخبرة على الأقل - ولم تكن هذه المستويات تعد متضاربة مع الارتفاع الى مستويات متسامية ، وقد ترمز الى صفات وسجايا قدسية . ولو نظرت الى بعض أساليب اليوجا ، لوجدتها تعتبر نبذا للحياة من وجهة نظر السيكلوجيا وعلم الأخلاق عند الغربيين ؟ بينما بعضها الآخر - منها اتسم بطبيعة أطف وايجابية أكثر - يقصد منها زيادة غنى الحياة الحسية والخيالية فى هذه الدنيا . وهناك شئ من الخلاف حول القيم النسبية للفن واليوجا فى بلوغ

الحالات الروحية المرغوبة • فبعض مجبى الفنون يضعونها فى منزلة أعلى من تمرينات الهانايوجا المتطرفة وغير الطبيعية والقابضة ، بوصفها وسيلة لتحرير الروح •

كان المقصود من تكنولوجيا الفن عند الهنود هو الهداية ، لا هداية الفنان وحده بل المشاهد أيضا • ويناقد الأستاذ أبهينا فاجوبتا أهداف الدراما ووسائلها من وجهات نظر أربع : وجهة نظر المشاهد ، والمؤلف الدرامى ، ومدير المسرح (ويشمل ذلك الممثلين والموسيقين) ، والمجتمع ، بما فى ذلك غاياته الخلقية والثقافية • (باندى ص ٣٨٥) • يقول الأستاذ أبهينا فاجوبتا : « ان جمهور النظارة ينبغي تعليمه ، ليس فقط فيما يتعلق بالأغراض التجريبية وشبه التجريبية للحياة البشرية •• بل فيما يتعلق كذلك بالغاىة التسامية والعليا ألا وهى التحرر النهائي (باندى ص ٢٢٨) وعلى مستوى أدنى نوعا ما ، يوصف الاتجاه الجملى من البانحة السيكلوجية بأنه لون من الخبرة وسلسلة من الخطوات نحو الحالة العقلية الضرورية للوصول الى المتعة الكاملة بعرض درامى • ويبدأ المرء الارتفاع عن المستوى الحسى العادى الى المستوى الجمالى عن طريق نزعة الى اللهو عند ذهابه الى المسرح • فيتوقع المرء تعاىا من جميل المناظر والأصوات ، ثم ينكر ذاته عندما تبدأ الموسيقى ، ويكبت الأفكار العادية والذنبوية • ويجبى المشهد التمهيدى فيساعد على تنمية هذا الاتجاه الى «اتجاه مواجهة المسرحية كلها ، و « تقمص بؤرة الموقف » • وعندئذ يخمد الوعى العادى بالزمان والمكان والحقيقة والخطأ والصواب والغريب والممكن ، فى أثناء تفهم الحدث المعروض على الأنظار • ويبدأ المرء فى أن يتقمص البطل ، متجاهلا شخصية الممثل رافضا كل ما يتناقض واياه فى المسرحية المعروضة • ويكمل التقمص عندما يقوم المشاهد المدرك جماع الموقف الذى يقف فيه البطل ، تقويما يطابق تماما تقويم البطل نفسه (باندى ص ١٧٠) • والمؤلف الدرامى الهندى يهدف الى عرض خبرة انفعالية لا عرض حدث (حركة) ، كما يفعل المؤلفون الدراميون الأوروبيون ، • فهو لا يقسم

الموقف المادى الا لمرض حالة باطنية • ويقول باندى : ان من المحال تذوق مسرحية هندية تذوقا كاملا بمجرد ادراك الموقف الخارجى المادى ، فذلك ليس الا وسيلة الى غاية ، فأما الخبرة الجوانية ، فلا يمكن أن تعرف الا بالتقمص ، وتشمل الخبرة الجمالية الخبرة بالانفعالات الأساسية ؛ كما نظمت فى الموقف الدرامى ، مع تغيرات محاكية وانفعالات عابرة ، ومع النكهة الخاصة التى يصفها ذلك الخلط المنسجم بين هذه العناصر جميعا • (باندى ص ١٨٣) •

وقد تركزت التكنولوجيا الهندية للفن على مفهوم «الرأس» • وأقدم نصوصها الموجودة هى «ناتيا سسترا» Natya Sastra من عمل بهاراتا (القرن الرابع أو الخامس الميلادى) ، كما أن « أبهينا فاجوبتا » هذبها وأضاف إليها فى القرن العاشر ، والنص المأثور عن بهاراتا فيما يقول جنولى (١) ، مجموعة من القواعد والتعليمات ، تدور فى الغالب حول إنتاج الدراما وتعليم الممثلين ، فتذكر أنه فى الدراما ، يتعاون كل من الفنين البصرى والسمعى فى أن يثيرا فى المشاهد حالة من الوعى أو «نكهة» تسمى راسا ، تملأ وتبهه وتسحره • والخبرة الجمالية هى عملية تذوق الراسا واستغراق النفس فيها بحيث تستبعد كل ماعداها • وهى أيضا ما يتذوق • وفى هذه الخبرة - على حد ما أضافه أبهينا فاجوبتا - يتحرر الوعى من كل تدخل خارجى ومن كل الرغبات العملية ، وليس له من غاية عدا • كما أنه هو المتعة أو السعادة أو الجمال • والرأسا تحطم سلسلة العلية كما أنها (الرأسا) تتجلى فى الكلمة الشعرية أكثر مما تولد عنها • وهى تنتسب الى الشاعر ، الذى يعبر عما يرى فى صورة احساس أو عاطفة غامرة ، تنقل الى المشاهد •

(١) قام ر. جينولى بترجمة تعليقاته على بهاراتا والتهميش لها فى «The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta» روما ١٩٥٦ • على أن نظرية راسا وغيرها من النظريات الجمالية الهندية يبحثها بالتفصيل ل. باندى فى «Comparative Aesthetics» (فارافاس بالهند ١٩٥٩) • انظر أيضا كوماراسوامى فى «Indian Aesthetics» (فارافاس بالهند ١٩٥٩) • وفى «The Transformation of Nature in Art.» نظرية الفن فى آسيا •

والراسا ليست فحسب حالة معممة ، وانما هي تضم طائفة من
راساوات معينة ، عدتها ثمان أو تسع ، تقابل الاحساسات الدائمة أو
الحالات العقلية للطبيعة البشرية (جنولى ص ٢٩) - وهذه الاحساسات
هي الابتهاج والضحك والحزن والغضب والبطولة والخوف والاشمئزاز
والدهشة والهدوء . وعندما تتحول فى الخبرة الجمالية تصبح : الشهوانية
والهزلية والمحنة والغاضبة والبطولية والفظيعة والبغضة والعجيبة
والمطمئنة . والاحساسات تقابل الى حد ما - ولكن ليس بالضبط - الحالات
«الوجدانية» أو «العواطف» الخاصة بعلم الجمال الكلاسيكى الحديث ،
بينما تقابل الراساوات أو التحولات الجمالية الطرز أو الفئات الجمالية
المعروفة فى علم الجمال التقليدى عند الغربيين . وفى شئون الحياة
العادية ، تتجلى وتقرن كل حالة عقلية بأسباب ونتائج وعناصر ملازمة
معينة . على أن نفس الأسباب الخ لا تثير العاطفة المقابلة بالضبط
عندما تعرض على المسرح أو فى القصيد الشعرى . فانها تظهر متعة
جمالية أو راسا ، تلونها طبيعة الحالات العقلية التى قد تثيرها فيما لو كانت
حقيقية . وهى باعتبارها عناصر فى التعبير الشعرى ، تسمى محددات
ونتايج طبيعية وحالات عقلية عابرة . ولهذه الأخيرة ثلاثة وثلاثون نوعا
منها على سبيل المثال التسيط والضعف والقناعة والفرح الخ . وستتبع الراسا
آثارا معينة فى المشاهدين ، كأن تجعلهم يغمغمون فزعا ويشعرون أن شعر
رأسهم قد قف وما الى ذلك من تأثيرات . وأسباب الراسا هي نتايج
الحالات العقلية الدائمة .

يقول جنولى : « ان العلاقة بين المحددات ، والحالات العقلية العادية ،
والراسا هي المشكلة الرئيسية لفن الشعر الهندى ، فقد تناولت العلاقات
بين عناصر الطبيعة البشرية الأساسية العاطفية والارادية ، وأثر الكلمات
الشعرية والمواقف الدرامية فى اثارة بعض الاحساسات المماثلة الى حد ما ،
والطريقة التى توجدها الخبرة الجمالية وتحولها الى «نكهة» معينة لطيفة .
وتعبر النغمات الموسيقية (السالام) ومدوناتها المصورة عن حالات مزاجية

معينة ومواقف درامية أو شعرية خاصة ، ترتبط ارتباطا واهنا بالرساوات المختلفة .

ومع أن نظرية الراسا نظرية سابقة لنشوء العلم (قبل علمية) فانها تقوم على الملاحظة التجريبية وعلى الاستبطان فيما يتعلق بالآثار الانفعالية للفن في الطبيعة البشرية . وهى بهذا الوضع ، تتجاوز كثيرا معظم ما ظهر في الغرب من علم النفس من حيث دقة وبراعة تحليل الأنماط وتصنيفها . أجل هى جزء من مذهبية (أيديولوجية) تصوفية ، تنطوى على الخبرة في مستويات خمسة ، آخرها هو السامى . وعلى المرء أن يركض من الاحساس الاعتيادى أو المستوى التجريبي الى المستوى الجمالى أو التطهيرى ؟ مع تكران الذات ؟ وصلة شاملة بين الذات والموضوع ومن ثم الى مستوى دون الوعي للانطواء الشديد (باندى ص ١٦٦ ، ١٤٢) ، ويلاحظ أن السياق الصوفى يجعل من الصعوبة بمكان مقارنة نظرية الفن هذه بنظريات الفن الغربية القائمة على المذهب الطبيعى ، على أن هناك دون مرآة ، أساسا مشتركا بينها قوامه الظاهرات الجمالية المشاهدة ، والاستقصاء السيكلوجى والتفسير النظرى والتطبيق العملى .

٩ - الاتجاهات الغربية نحو الخبرة الجمالية

ان النظريات الغربية الحديثة حول الاتجاه الجمالى ، تماثل النظريات الهندية الى حد ما وبخاصة فيما يتعلق بما يأتى : (أ) الانزال الضرورى عن الشواغل الخارجية و (ب) التقمص* ، والتقمص الوجدانى . غير أن علم الجمال عند الغربيين لم يطور هاتين الناحيتين بتفصيل كبير من حيث الخطوات الضرورية لبلوغ الاتجاه الجمالى ولا من حيث ما يندرج تحت « النكهة » من ضروب قد تحتويها مثل تلك الخبرة ، وتترزع منهاج

(*) التقمص (Identification) فى علم النفس هو دمج المرء نفسه فى شخص دمجا ينشأ عنه ارتباط عاطفى وثيق والتقمص الوجدانى (Empathy) هو تسرب الانفعال من شخص الى آخر (قاموس النهضة) .

الغربيين فى تعليم التذوق الفنى الى اهمال الدور الجوانى الذاتى للخبرة ،
 أى بلوغ اتجاه عقلى مناسب ، اذ يترك ذلك للمشاهد بوصفه شيئا يستطيع
 أن يربى نفسه ، كما أن الجانب نفسه فى الخلق الفنى - أى احراز حالة
 من الانسجام الجوانى والتحرر من القلق تجاه الحدث (الحركة) يجرى
 تجاهله هو أيضا فى عملية اعداد الفنان وتعليمه ببلاد الغرب ، على أن
 التكنولوجيا الغربية العصرية فى كل من هذين المجالين تكاد تعالج بكليتها
 الظواهر الموضوعية التى يمكن مشاهدتها مشاهدة خارجية ؛ أى تعالج
 مهارات الفنان الواضحة ومعرفته المفتحة فى تناول الوسيط ، والطريقة
 التى يمثل بها شيئا طبيعيا أو يصنع تصميمًا جديرا بالملاحظة ، كما تعالج
 أيضا قدرة المشاهد على رؤية هذه الأشياء أو سماعها وتمييزها ، وقدرته على
 ادراك الأشكال الحسية وتفسير معانيها ، سواء أكانت تمثيلية أم رمزية ،
 ويلاحظ أن المشاعر التى يمكن تعبيرها بالفن والأخرى التى يمكن
 استثارها بواسطته متنوعة بدرجة لا نهائية يتعذر وصفها بالكلمات ، مما
 يجعل أية محاولة لتصنيفها على نحو تجريدى تصبح غير وافية دون ريب ،
 ومن المحقق أن السيكولوجيا العلمية لم تمض شوطا بعيدا فى هذا الاتجاه ،
 ولا هى حاولت فعل ذلك ، واللغات الغربية عامرة تماما بالمصطلحات
 القادرة على وصف الاحساسات الدقيقة والتعبير عنها ، وهى مصطلحات
 تستخدم فى الفن الأدبى ذاته ، وفيما يكتب فى نقد الفنون من كتابات ،
 ولكن مادامت السيكولوجيا الغربية مفرطة فى انبساطيتها وسلوكية فى
 معالجتها للأمور ، فلن يتهأ لها أن تقوم بالشئ الكثير فى سبيل الوصول
 الى تكنولوجيا يمكن أن نحرز بها عن طريق الفن خبرات انفعالية محددة .
 ونحن نتوقع من الفنان أن يحاول تحريكنا بطرق معينة ، ونحتفظ لأنفسنا
 بالحق فى المقاومة أو الازعان أو الاستجابة بأية طريقة أخرى نختارها .
 وكثيرا ما ينفد صبرنا أثناء مشاهدة عمل فنى ، فنسرع الى الحكم على قيمته
 وأصالته ، والى التعليق عليه باللفظ ، واطهار علمنا ودرايتنا ؛ وهكذا نفقر
 الى نكران الذات والتمقص اللذين تعدهما النظريات الشرقية بالفى
 الأهمية .

ولا شك أن هذا الفارق يرتبط ارتباطا وثيقا بتركيزنا العام على التحكم فى الطبيعة الخارجية وعلى المشاهدة المضبوطة لعالمنا القائم على التجربة ، والثقافة الغربية على الجملة أكثر انبساطا ، فأما الثقافة الشرقية وبخاصة الهندية ، فكانت أكثر انطواءً ؛ ولا تزال على تلك الحال فى المستويات المحافظة والفنية ، على الرغم من التغيرات الاجتماعية الحديثة ، فقد نزعت التقاليد الروماتيكية فى أوروبا الى تصحيح الاتجاه الكلاسيكى الحديث بتركيز تأكيد أقوى على العنصر الذاتى فى الفن ونظرياته . والفن الغربى المعاصر ذاتى بدرجة متزايدة فى بعض النواحي ، كما أن علم التحليل النفسى شرع فى ارتياد العالم الباطنى بطريقته الخاصة ، وهنا نشير الى أن الأسلوب الفرويدى وهو رفع المواقف الباطنية الى المستوى الشعورى بغية التكيف الذكى ، أبعد من المعالجة الشرقية من أسلوب يونج . وجميع هذه الأساليب يمكن استخدامها فى إنتاج تكنولوجيا جمالية على أساس مذهب الطبيعة ، التماسا لأنواع الخبرة التى تلقى أعلى مراتب التقدير فى الثقافة الغربية .

والواقع أننا فى الغرب لم نكد حتى اليوم نشرع فى ادراك المدى الذى اليه يمكن تطوير « تذوق الفن » (وهو الاسم الغامض الذى يطلق هنا على تلك العملية) حتى يصبح أسلوبا معقدا قائما بذاته . اذ يحدث كثيرا أننا نفترض : (أ) أن الفن كله انما هو - أو ينبغى أن يكون - من السهولة بحيث يستطيع أى انسان فهمه والاستمتاع به ، (ب) وأن الأشياء الوحيدة الخليفة بالدراسة حول الفن هى الحقائق التاريخية . وقد شرعنا الآن نعلم الأطفال كيف يشاهدون الصور ، وكيف يستمعون الى الموسيقى وكيف يقرءون الشعر ، بصورة تمكنهم من فهم شكل وأسلوب التعبيرات الفردية والفروق الدقيقة بينها . ويختلف الخبراء حول أحسن الطرق لتحقيق ذلك . وهنا يظهر بون شاسع - كما هو الشأن فى تكنولوجيا إنتاج الفن - بين أولئك الذين يركزون اعتقادهم على التحليل والتفسير اللفظى والعقلى باعتبارهما وسيلة للتذوق ، وأولئك الذين - وهم الأكثر

روماتيكية أو تصوفا - يصرون على أن التذوق الحق ينبغي أن يكون فوريا وحديسيا وغير لفظي ، أى أن يكون وميضاً مباغتاً من الاستتارة والتقصص مع العمل الفني بوصفه وحدة فريدة لا سبيل الى تقسيمها •

وهناك بعض الصدق فى كل من جانبى هذا النقاش ، كما هى العادة • وقد يحدث غلو فى التحليل الفكرى والحقائق بصورة تحول دون الإدراك الباطن الجمالى ، على أنه بغير شئ منه يحتمل أن تصبح الخبرة غامضة وسطحية • ولما كان الشئ الكثير يتوقف على الحالة الذهنية للمشاهد ، كأن يكون مثلاً خالى البال أو متراخياً ، ملتقياً بطبعه أو شارداً متلهياً بأفكار وهموم لا صلة لها بالموضوع ، فإن تكنولوجيانا واجراءاتنا التربوية نحو تذوق الفن يحتمل أن يستفيدا من التوكيد الشرقى على هذا الجانب من الخبرة ، وهناك كثير من الدروب المتوسطة بين المفهوم المتطرف الذى ارتآه «كانت» من أن الخبرة الجمالية تأملية بحتة ، منعزلة تماماً وبعيدة عن الأهواء ، وبين معناها عند ديوى الذى يراها متواصلة مع الحياة العادية • وبغير أدنى طعن فى كل مشاعر «الاهتمام» أو الرغبة نحو موضوع احدى الصور (كالعرى الشبقي مثلاً) وكل التفكير العملى فيما يتعلق بذلك الموضوع ، يستطيع المرء أن يقر بأن هناك ضرباً معيناً من الخبرة ، خالياً نسبياً من شرود الذهن بفعل العوامل الخارجية ، وله قيمته المميزة الخاصة • ولا يخفى أن قدراً من التدريب التقنى لا بد منه لاحتراز خبرة كاملة ومركبة ومشبعة بعمل فنى ، ولا تزال تكنولوجيا التذوق فى مختلف الفنون بحاجة الى من يستبطنها على مستوى علمى •

ويلاحظ ، أن جميع المحاولات السابقة التى استهدفت رسم تكنولوجيا سيكولوجية للفنون والخبرة الجمالية ، عرضة لأن تبدو للقارئ العصرى باللغة التبسيط وجامدة وآلية • فقد تعلمنا أن مجال الآثار الانفعالية وغيرها مما يسببه الفن أعظم من أن تغطيه قائمة بسيطة ، أما فيما يتعلق بأى الوسائل الفنية التى ستتج أثراً معيناً ، فقد تعلمنا بأن عدداً كبيراً من

التقلبات الخفيفة التي لا سبيل الى التكهّن بها يمكن أن تؤثر في النتيجة؛ ذلك لأن الناس يختلفون اختلافا فرديا وثقافيا بالغاً بحيث لا يجوز لنا افتراض أن وسيلة معينة سيكون لها نفس الأثر في جميع الحالات حتى عند أفراد لهم خلفية اجتماعية وتربوية واحدة • وعلى فرض أن من أهداف التكنولوجيا الجمالية ارشاد الفنان الى كيفية انتاج آثار نفسية معينة - فورية كانت أم مرجأة وجمالية أم غير ذلك - فإن كيفية انتاجها في مختلف أنواع الأشخاص يحتاج الى قدر كبير من المعارف والتعليم • وربما كان جزء من الأثر غير شعوري ، ولا يمكن تفسيره عند الشخص المعنى •

ومع هذا ، فإن ذلك العمل ليس بالمحال • فالناس واستجاباتهم لا يختلفون اختلافا تاما ، أو هم غير قابلين للتكهّن • فإن المرء يستطيع - ولو في حدود ثقافة معينة على الأقل - أن يتكهّن في قدر لا بأس به من النجاح ، بما ستكون عليه أعم استجابة مشتركة بين أشخاص من طراز معلوم • فلا بد للتجار والناشرين ومنتجي الأفلام ومن اليهم من فصل ذلك لكي يكسبوا رزقهم ، والحق أن ما تبدو فيه التكنولوجيا الجمالية السابقة لعصر العلم من ثوب سخي في فرط بساطته وجموده لا يدل على أنها زائفة زيفا كاملا وغير قابلة للاستخدام تماما ، اذ يلوح أنها عملت بصورة لا بأس بها طالما كان الفنانون ومن يرعونهم من نصراء يفكرون ويحسون بهذه الطريقة عن طيب خاطر ، وطالما تواجدت تلك التكنولوجيا مع الجو العام لثقافة الباروك •

ولم يكن الناس آنذاك قد أدركوا نفور الحركة الرومانتيكية من القواعد والمستحدثات الميكانيكية • فإن هذه في حد ذاتها لم تكن في يوم من الأيام كافية لضمان وجود الفن الجيد ، ولكن كان في الامكان استخدامها استخداما طيبا على يد شخص مثل راسين أو باخ (ي • س •) باعتبارها جزءا من موارده الكلية • ومن ناحية أخرى ، لو أن الفنانين

والناقدين عادوا مرة ثانية فنظروا الى العلم نظرة أحقل بالرضا ، لأنمكن
اصلاح هذه المحاولات التي أجريت فى القرن الثامن عشر فى سبيل انشاء
« تكنولوجيا جمالية » ، ولأنمكن أيضا تطويرها وتهذيبها .

وفى الحين نفسه لم يكف علماء الأبحاث الموسيقية وعلماء السيكولوجيا
فى مختلف الفنون عن اجراء التجارب وصياغة النظريات عن « القوة
التصيرية » والآثار الانفعالية لمختلف أنواع الفنون . وقد فعلوا هذا كما قال
بوسانكيه « من أجل المعرفة » و « لاشباع اهتمام فكرى » ، دون أن
يدخلهم كبير رجاء فى أن تعود هذه المعرفة على الفنانين بالفائدة . وهناك
كتاب آخرون ، منهم الملحن ومنهم العازف ، يخاطبون بطريقة مباشرة
أكثر ، الفنانين الآخرين والفنانين المرحون فى المستقبل أثناء مناقشتهم
للتعبير الموسيقى . فان أنت شئت التعبير عن حالة مزاجية معينة أو احساس
بمعنى ، قالوا بالفعل : هذه هى طريقة صنع ذلك (١) . ولكن المناهج أكثر
حرية من مناهج القرون السابقة ، وأقل استهدافا لاثارة انفعالات معينة فى
المستمع .

وكل تعميم يطلق عن تأثيرات الفنون يتعرض لخطر المبالغة فى تبسيط
الطبيعة البشرية . وغالبا ما يقول المؤلفون : « هذا ممتع » ، أو « ذاك
قبيح » - أو « هذا خشن ومتافر » - أو « هذا يبعث فىنا احساسا بالسكينة »
دون أن يتحققوا من أن نوع الفن المعنى قد يكون له تأثير مختلف جدا على
الأفراد المختلفين . ذلك أن مختلف أنواع الثقافات والفترات ومستويات

(١) عن التعبير فى الموسيقى وغيرها من الفنون ، انظر مثلام : شونون فى
The Effects of Music (نيويورك ١٩٢٧) ، وانظر (The Psychology of Music)
(نيويورك ١٩٤٠) . وانظر روبرت لاندن فى An Objective Psychology of Music
ونيو يورك ١٩٣٥ وبخاصة ص ١٦٤ - ع فى موضوع : « نظريات الاستجابة
الجمالية » وانظر أ - ر . تشاندلر فى Beauty and Human Nature
(نيويورك ١٩٣٤) وبخاصة الفصول ٦ (القدرة التمييزية للألوان) ف ١٢ بعنوان (القدرة
التعبيرية للموسيقى) وانظر ك - ليبمان فى The Language of Music
(نيويورك ١٩٥٣) ف ١٥ . وانظر ف . نيكولاس The Language of Music or
Musical Expression and Characterization لندن ١٩٢٤ (الفصول ٤ الى ٧ عن التعبير
بالحارمونى والحركة واللحن وتغيير النغم .

السن والجنس والمستويات التربوية تتجاوب بطرق مختلفة وليس لنا الحق في أن نفترض أن هذه أو تلك هي الطريقة الصحيحة الممتازة ، وينبغي للبحث أن يحسب حساب التنوع في الاستجابات الفعلية ، واختلاف نوع الخبرات المفضلة • «والغايات» أو التأثيرات المرغوبة من الفن قابلة للتنوع بدرجة هائلة ، وإن لم تكن كذلك بصورة متناهية •

هذا وإن درايثا الحديثة بإمكان تنوع الخبرة الجمالية تلقى بعض الضوء على مسألة اضطراب الفنون في كثير من الأحوال إلى أن تبدأ من جديد في حضارات متعاقبة ، فليست الحاجات والرغبات الجمالية من الاستقرار والثبات بقدر الحاجات والرغبات اللازمة للاشباع المادية الأساسية • بل لو أن المعرفة بطريقة أحداث تأثيرات جمالية معينة كانت تراكمية أكثر ، فإن الثقافات المتعاقبة لن تتوق إلى نفس التأثيرات بالضبط حيث تنزع الفروق في البيئة والنظام الاجتماعي ، إلى إنتاج استجابات مختلفة • مثال ذلك ، أن الولاء لأمرأ الاقطاع موضوع عاطفي على نحو شديد في الأدب الياباني ، شأنه شأن الغيرة في الأدب الغربي • على أن هذه الميول تتغير من جيل إلى جيل ، والطبيعة البشرية بالغة المرونة طيبة للتشكل بحيث يبدو أن الميول ذاتها لا تتكرر بخدافيرها قط • • فالتناس لا يعرفون بالضبط ما الذي يريدونه من الفن حتى يقدم اليهم نوع جديد منه ، وعندئذ فهم إما أن يحبوه أو يكرهوه ، أو ربما تعلموا كيف يحبونه في الأوان المناسب • والشئ الذي يريدونه ليس من الواضح أو الثبات بقدر كان يجيز صياغة تكنولوجيا تراكمية للطرق التي تزودهم بها • أو قل على الأقل ، إن هذا الموقف ظل على هذا النحو حتى الساعة ، وإذا كان يتغير على الإطلاق ، فهو إنما يتغير في ببطء وشك •

١٠ - ردود الفعل الرومانتيكية ضد التكنولوجيا العقلانية ، في الفن والحياة • أمثلة غربية وشرقية • اتخاذ فلسفة زن Zen منهجا

إن المحاولات التي بذلت لتطوير تكنولوجيا عقلانية في الفن في مختلف

المصور والثقافات أعقبتها ردود فعل ضد هذا المدخل (١) . وكما أن العقلانية قد انتحت مناحي التطرف أحيانا ، فإن ردود الفعل ضدها اتسمت هي الأخرى في بعض الأحيان بتطرف مماثل ، وفي أحيان أخرى كان الخلاف أكثر اعتدالا أو قل مسألة فيها تفاوت . فنشأت في الفلسفة وعلم اللاهوت أنواع مختلفة من المذهب العقلاني واللاعقلاني والمضاد للعقلاني .

ونحن ندرس الآن موضوع النزاع مع اشارة خاصة الى علم الجمال والفنون ، حيث يذكر النزاع على أساس « القواعد » واعمال العقل في خلق الفن . وقد حاول المذهب العقلاني انشاء هذا النوع من قواعد ومبادئ الجمال والقيمة في الفن عن طريق اعمال العقل ، باستخدام المناهج المفترضة مسبقا أو المناهج التجريبية أو كليهما معا . وشنت الحركات المضادة للعقلانية حملاتها لا على القواعد المعينة المقترحة فحسب كالوحدات الثلاث بل كذلك على كل أنواع الاعتماد واعمال العقل في خلق الفن . فهم يقولون ، ان الفنان غير متقيد بها ، كما أنه لا يستطيع أن يتعلم منها كيف يخلق الفن الجيد . وخير نهج يسلكه هو أن يركن الى حدسه واحساسه وخياله الخاص ، أو ربما الى شيء من الالهام الخارق . وحتى لو أنه استطاع أن ينتج متى شاء أثرا معينا في مشاهد بطريقة بسيطة هي أن يقدم اليه بعض الوسائل الفنية المعينة المعترف بها ، فلن تكون لهذا النجاح

(١) ان مصطلح « المذهب العقلاني » يستخدم هنا بمعناه الاجمالي ، بحيث يقصد منه مزاولة اقامة المرء افكاره على اعمال عقله ، كما يقصد منه أيضا النظرية القائلة بأن اعمال العقل (أو الاستدلال) البشرية مصدر للمعرفة الحقة جدير بأن يعتمد عليه أكثر مما يعتمد على التعوف والوحي والعقيدة الجسمية والانفعال والالهام اللاشعورية والاندفاع الى غير ذلك من الطرق اللاعقلانية . وهو بهذا المعنى لا يدل ضمنا على الاعتماد على المبادئ المفترضة مقدما اعنى المسئلة على حساب الاختيار القائم على التجربة العملية . وهذا الاعتماد بعد ضربا متطرفا من العقلانية يسمى احيانا باسم العقلانية المفترضة مقدما أو القطعية . وهي لا تستقيم والمذهب التجريبي العمل الذي يعتمد هو أيضا على معطيات الحس . على أن العقلانية المتدلة كالتى تجدها في العلوم التجريبية تتحالف والمذهب التجريبي العمل من حيث أنها تستخدم معطيات الحس ، فضلا عن الاستدلال المنطقي في عملية استخراج الآراء واختبارها .

(المترجم)

أية علاقة بالفن الجيد ، (هكذا يجرى النقاش) ، وما من فنان حق يقبل العمل بهذه الطريقة ، فهي طريقة مفرطة في آليتها مفرطة في روتينيتها وعدم أصالتها ، وليست إثارة انفعال مرغوب بالأمر العسير ، فان من اليسير دفع جماهير الناس الى ذرف الدموع أو الضحك بواسطة ما يسمى في أيامنا هذه بعوامل الإثارة المفتعلة ، فالفنان الماهر الحبير بشئون المسرح يستطيع أن يشد الجمهور بإرادته الى هذه الناحية أو تلك ، دون أن يحس هو نفسه أدنى احساس بما أثاره من انفعال . ولكن هذا على حد قول تولستوى انما هو مجرد « فن زائف » ، لو تمت ممارسته دون احساس ، كأنه مجرد جراب من الحيل والأحابل التقنية . ذلك أن الفنان الأصيل يقال عنه انه مخلص قبل كل شيء ، فهو يعبر عن خبرته هو ، حاضرة كانت أم متذكرة . واذن فان معالجته تختلف تمام الاختلاف عن تلك التي تقترحها التكنولوجيا الكلاسيكية الحديثة . فهو لا يبدأ عمله بالتفكير في كيف يؤثر في مشاهد قد يقع بين يديه . وانما هو يبدأ من الباطن ، من بصيرته الجوانية الخاصة ، التي يتصورها تصورا عقليا ثم يعبر عنها بعد ذلك في شكل قابل للإيصال الى الناس . وسواء أحب الجمهور أو نصير الفنون ذلك أم كرهه ، فذلك أمر ضئيل الاعتبار .

ولكن أية معالجة أفضل ؟ وأيتها أكثر انتاجا للفن الجيد ؟ ذلك أمر لم يقطع فيه أحد البتة برأى حاسم . ويكاد يكون من المتعذر البت فيه مادام بين المعايير ذلك البون الشاسع من الخلاف حول أى الفنانين هم العظماء وأى الأعمال الفنية هي العظيمة حقا . وكما أن المناهج الكلاسيكية الحديثة عملت عملها بصورة لا بأس بها في فترة الكلاسيكية الحديثة فكذلك عملت المناهج الرومانتيكية بصورة لا بأس بها في الفترة الرومانتيكية . وربما كان في امكان فنان عظيم حقا أن يستعمل أحدهما أو كليهما . وقديما استطاع شيكسبير أن يستهوى ذوى البصيرة النافذة وأصحاب الرأي السقيم أيضا ، وبدون القدرة الخلاقة ، فان كلا من المنهجين غير معصوم ؟

ولكن مما لا ريب فيه أن الحملة التي شنتها الرومانتيكية فعلت الكثير في سبيل نقض وتكذيب كل الفكرة الداعية الى بسط التكنولوجيا العلمية على الفنون .

واصطدمت الحركة الرومانتيكية اصطداما مباشرا بالحركة العقلانية الكلاسيكية الحديثة فيما كتبه بليك Blake من تعليقات هامشية (ح - ١٨٠٨) على كتاب الأحاديث Discourses (١) لرينولدس - لقد قال الكلاسيكي : « ينبغي لنا أن نميز القدر الذي ينبغي أن يمنح للحماسة ، والقدر الذي يمنح للعقل ... متخذين كل حيلة حتى لا نفقد على أساس الاعجاب الفاسد ، تلك الصلابة وذلك الصدق في المبدأ ، اللذين لا نستطيع اعمال العقل الا عليهما ، ولن تتمكن من مزاولة عمل ما الا مرتكبين اليهما . وهو مارد عليه بليك صاحب المذهب الرومانتيكي بقوله : « وما علاقة اعمال العقل في فن التصوير بالألوان ؟ » ، « والتعميم حماقة » والتخصيص هو امتياز الجدارة الوحيدة » . وردا على تأكيد رينولدس بأن « الحماسة المجردة لن تنقلك الا شوطا قصيرا » ، أجاب بليك بحرارة « الحماسة البحتة هي الكل في الكل ! وان فلسفة باكون قد خربت بريطانيا » ، ثم يقول فيما بعد « لو أن الفن كان تقدما لحصلنا على عدد ضخم من العمالقة من طراز مايكلانجلو ورافائيل يعقب بعضهم بعضا ويدخل كل منهم تحسينات على ما عمله الآخر . ولكن الحال ليس كذلك . فالعبقرية تموت بموت صاحبها ولا تعود ثانية حتى يولد بها شخص آخر » .

والرومانتيكية باعتبارها انجازها وحركة تكرر ظهورها على مسرح التاريخ عدة مرات ، وكان ظهورها في الغالب في صورة هجوم صريح على القواعد الجامدة والافراط في التفكير . ففي الصين بدأ الارتكاز على المذهب الشكلي (الصوري) الكونفوشيوسي في زمن مبكر ، حوالى عهد

كونفوشيوس نفسه ، وكان ذلك فى تعاليم التاوية الأولى • ولم تكن حركة قصيرة الأجل وإنما كانت اتجاها وأسلوبا للحياة سائرا على الدوام جنبا الى جنب مع الكونفوشيوسية حتى القرن الحالى فى كل من الصين واليابان • واذ تقوت تلك الحركة باستعارتها بعض العناصر من البوذية منذ عهد أسرة وائ (Wei) ، فانها كانت بمثابة عامل توازن كما كانت قوة تعمل على الاصلاح وتبعث الراحة فى النفس وتدعو الى التحرير أحيانا • وتهدى للأفراد من الفنانين ومدارس الفن ، فضلا عن العلماء والموظفين فى كل حقل من الحقول ، أن يستنبطوا ماشاءوا من تراكيب من تلك التعاليم الثلاثة جميعا •

وكما لاحظنا فى الفصل السابق ، فإن المذهب الروماتيكى المضاد للعقلانية يرتبط فى كثير من الأحوال بالمذهب البدائى ، أجل يرتبط بدعوة للعودة الى الأيام الخوالى يوم كان الناس يعيشون حياة أكثر بساطة وأوفر حرية ، دون الاضطرار الى اعمال الفكر أو مراعاة الكثير من الحيلة فى تصرفاتهم • والمعتقد أن الناس فى تلك الأيام لم يكونوا ملزمين باتباع هذا العدد الضخم من مبادئ الأخلاق وآداب السلوك ، ولا أن يرسموا الخطط ويتحايلا فى قلق بالغ لتدبير أمور معاشهم فى مستوى الكفاف • وهذه الحالة المزاجية من التمرد واللهفة تجد أمامها الآن منفذا منتظما تسرب اليه ، هو الاجازات السنوية والرحلات الكثيرة الى الريف ، حيث يستطيع المرء الفرار من مسئوليات المدينة ، ويرتدى ثوبا قديما ويتسلى بصيد السمك • والعلماء الفنانون الصينيون الذين كانوا يرسمون المناظر البرية الريفية بروح تش آن Ch'an فى أواخر حكم أسرة سنج وأسرة يوان ، وجامعو اللوحات الذين قدروا أعمالهم حق قدرها ، كثيرا ما عبروا عن تلك الرغبات بكتابات شاعرية ينقشونها على اللوحات ذاتها ، وفى ظل الأباطرة المغول ، أصبحت الحياة فى البلاط ومسئوليات الوظائف مرهقة للعدد الجلم من أهل الشمال ، مما دفعهم الى الفرار الى جنوب الصين ،

حيث كانوا ينعمون بقسط أوفر من الحرية لمواصلة حياة الفن أو التأمل
في ظل بيئة ساذجة •

ومما له دلالة أن القواعد واعمال الفكر تبدو مزعجة مضايقة في
ذلك النوع من الحركات ، وهي حقيقة تدل على أنه بالنسبة لعدد كبير من
الأشخاص على الأقل ، لم تعد القواعد تعتبر وسيلة لبلوغ حياة طيبة ولا
فن جيد ، بل أشياء مهجورة بالية ومعقدة معوقة ، فيشعر المرء أن اعمال
الفكر ليس ممارسة ممتعة لجهازه العقلي ولا وسيلة لفهم ذى شأن أو
اكتشاف خطير ، بل محاولة شاقة مقلقة لا تنتهى ، شغلها الشاغل السعى وراء
أشياء تظهر في النهاية أنها عديمة القيمة أو لا سبيل الى بلوغها ، محاولة لحل
مشاكل لا سبيل الى حلها • ومن هنا يجيء الاقتان البهيج بأى شئ يشر
المرء بأنه لن يدع له مجالاً للتفكير والضجر ، ويتيح له فوراً حياة مشرقة
زاهية في استجمام هادئ ، فالقواعد والعقل هما عامة سبب المتاعب ، يقول
عمر الخيام :

قد صنعت اليوم عرساً عجيباً
لزوج يزدهينى طرباً

مؤثراً تطلق عقلى المجدباً
لاحتضان الكأس صبا مغرماً

بمروس ريقها يرى السقام*

على أن الشاعر يستخدم اعمال العقل بطريقة بالغة المهارة في دفاعه
عن فلسفته الأبيقورية ، وهو ليس خلواً من تكنولوجيا خاصة به لاحتراز
الفردوس على الأرض • وهى تكنولوجيا تدعو الى حياة بسيطة ، ولكنها
تتضمن عدة أنواع من الفن : ديوان شعر وابريق خمر ، وأنت الى
جوارى تطربيننى بأغانيك • وهكذا شأن بليك ، فعلى الرغم مما أظهر من

* ١٥٠ : ذللاً عن ترجمة محمد السباعى •

تفريع مطول على اعمال العقل ، فانه استخدم قدرا ضخما من العقل في تنظيمه لأساطيره المعقدة •

والقواعد الخلقية والجمالية التي يتمرّد عليها أصحاب المذهب الروماتيكى ، انما هى نوع من أنواع التكنولوجيا السابقة لعصر العلم ، فمن يتمرّدون عليها لا يريدون فى العادة أية تكنولوجيا على الاطلاق ، هم لا يريدون قواعد ، ولا اعمال مرهق للعقل ، ولا مبادئ أو سياسات تجريدية • على أنه لا بد أن يتجلى على طول المدى أن ذلك ضرب من المحال • فلا بد لانسان ما أن يفكر ويخطط ، اذ لا مندوحة من اتباع بعض الاجراءات العادية الخاصة بالصحة البدنية والتعاون الاجتماعى • ومن المفارقات العجيبة أن الحركة الداعية الى الفرار من القواعد واعمال العقل تؤدى بمضى الوقت الى مجموعة جديدة من القواعد والمناهج شبه العقلانية لبلوغ الغاية المرغوبة • ذلك أن العيش بلا هدف ولا تخطيط ، يتطلب جهدا متواصلا هادفا • ويفضى الجهد الى تكنولوجيا جديدة ، تكون فى أول الأمر أبسط قليلا من التكنولوجيا القديمة ، ثم تصبح رويدا رويدا أكثر تعقيدا وتقيدا داخل خطوطها الخاصة • الحق أنه يبدو أن الدافع الى التخطيط للغد - أى استبطان سياسة للعمل تقوم على مبادئ عامة - شئ شديد التأصل فى الطبيعة البشرية بحيث لا يمكن قمعه بسهولة ، ويحس قادة الحركة بدافع قوى يحملهم على التبشير برسالتهم الى العالم ، أو على الأقل على شرح سلوكهم المستقل عن غيرهم لعدد قليل من المريدين • وسينبرى بين هؤلاء التلاميذ من يسأل الأستاذ تفسيرا لانتجائه : ما القيم التي ينشد ؟ وكيف ؟ وسوف يدون بعضهم الآخر اجاباته ان لم يفعل هو ذلك • ثم يجيء الخلف فيحاولون ايضاح المنهج أو تهذيبه ، ولا يمر وقت طويل حتى يتطور أسلوب نظامى نسقى ، هو نظام مدرسة من المدارس أو نحلة من النحل ، بكل ما لها من مبرر للوجود وأساس منطقي ، لا يلبث - اذا نفذ الى مدى معين - أن يفضى الى روتين قاتل والى الحاجة الى تمرّد آخر •

ونحن نشهد فى كتاب تعاليم « التاوية » بداية تكنولوجية غير ارادية من هذا النوع لشئون الحياة والفن ، قال لاوتزو : « ان الحكيم يشغل نفسه بالجمود عن كل عمل وينقل الى الناس التعليمات بغير ألفاظ • ويصل الى الفراغ الكامل ، ويحتفظ جاهدا بحالة سكون ••• اشتهه ألا تشتهى ، فعندئذ لن تضىف قيمة على ما لا تستطيع الحصول عليه من أشياء ، تعلم ألا تعلم تنقلب الى حالة فقدتها البشرية • دع الأشياء جميعا تتخذ سبلها الطبيعى ، ولا تتدخل ، (١) • « أسقط الحكمة ، وابذ المعرفة ، يستفد الناس أضعافا مضاعفة ••• واهجر العلم ، تنج من كل أذى » (٢) • وقال تشوانج تزو (٣) « ابذ حوافز الهدف ، وجرّد العقل من أنواع القلق • •

يقول كوماراسوامى : « ان مصادر مذهب تش آن زن* هندية من ناحية وتاوية من ناحية أخرى ••• فان تعاليمه تنطوى على النشاط والنظام ، كما أن مبدأه هو عدم صحة المبادئ ، كما أن غايته هى الاستتار عن طريق التجربة الفورية • وفن تش آن زن - ملتصقا بتحقيق الكائن القدسى فى الانسان - ينتهج السبل لفتح عينى الانسان على جوهر روحى مماثل فى عالم الطبيعة الخارج عن نفسه • • ويستطرد كوماراسوامى قائلا : « المؤمن بمذهب تش آن زن قد درب وفق مباحث فى الأسلوب يبلغ من

(١) ل • جايلز (ترجمة) The Sayings of Lao Tsu (لندن ١٩٠٤)

ص ٢٠ ع ٤٤ •

(٢) انظر ا • والى فى The Way of the Power : A Study of Tao Te Ching

(لندن ١٩٥٦) ص ١٦٦ ، ١٦٨ •

(٣) انظر Musings of A Chinese Mystic (اصدره ل • جايلز)

(لندن ١٩١١) ص ١٠٥ •

(*) ورد فى تاريخ العالم • لهامرتون ص ٦٢٩ مج ٤ (الترجمة العربية) تحت عنوان تقدم البوذية المطرد مانعه : « • • وكان بودبراما من كهنة الهند والكاهن الاول فى الصين ، وكان من مبادئه أن الدين لا يؤخذ من بطون الكتب بل على الانسان أن يبحث عن البوذا فى قلبه • وكان بين هذا المبدأ ويعرف باسم زن Zen وبين المبدأ التاوى أوجه شبه كثيرة (المراجع) •

شدة تفصيلها ووضوحها أنه يبدو أنه لا مجال بعد ذلك لعمل الشخصية... ومع ذلك فإن الفورية أو التلقائية قد أمكن بلوغها على نحو يقارب الكمال في فن مذهب تشن آن زن أكثر مما في أى مكان آخر ، •

وثمة متحمس آخر لمذهب زن هو ألن واطس ، وهو على يقين من أن هذا المذهب لم ينحط بعد انقضاء ١٤٠٠ عام الى مراعاة شكلية للسنن ، وأن ميزانه ومعياره انما هو خبرة روحية لا يداخلها خطأ ، وأنه وجد سبيلا لينقل تعاليمه التي لا يمكن للعقل اطلاقا ابطال أهميتها بالتفسير • فالحبرة هي ساتورى Satori أو « الادراك المفاجيء لصديق زن » • فأما ال كوآن Koan وهو مشكلة شبيهة بالألفاظ ، ينبغى الاجابة عنها بطريقة معينة هراية أو خارجة عن الموضوع ، فهي « وسيلة لاختراق حاجز » ويقول واطس (١) : ان الكوآن يهدف ، لا الى تدمير العقل بل الى ضبطه أو التفوق عليه • وثمة أسلوب آخر ، هو ضربة مفاجئة من عصا الأستاذ المعلم على رأس التلميذ أو ظهره •

على أن بعض المراقبين الغربيين أصبحوا بعد فحص أساليب مذهب زن والتحدث الى من يمارسونه ، غير موقنين تماما بمدى الأهمية الحقيقية للخبرات التي يتوصل اليها ، ولا بمدى تحرر الأساليب من الرتبة الحمقاء (٢) ، كما أنهم غير متأكدين من مدى « فورية وتلقائية » الأعمال الفنية التي تنتج تحت تأثير دافع من مذهب زن • وهناك آلاف من الهايكو Haiku (وهى مقطوعات شعرية قصيرة ، يدور معظمها حول الطبيعة في صور وأخيلة رمزية) ، جامدة تعوزها الأصالة حيث جاءت في قالب واحد من حيث الشكل والمعنى ، وثمة آلاف من رسوم الفرشاة للخيزران وغيره من الموضوعات المتواضع عليها ، وكلها شديدة التشابه •

(١) انظر The Spirit of Zen لندن ١٩٤٦ ، ص ٧٢ •

(٢) مثال ذلك ما كتبه آرثر كويستلر من قول معارض للفلسفة زن اليابانية والبوجا الهندية في كتابه The Lorus and the Robot (ماكيلان ، نيويورك ١٩٦١) •

ويؤكد واطس أن أول أثر هام لزن على الفن الصينى يظهر فى عصر أسرة تانج فيما رقبه « ووتاو تزو » ، وقد ضاعت كل لوحاته عدا واحدة مشكوكا فى أمرها ، يقول ذلك المؤلف « انه يجمع بين « السكينة » و « الحيوية » وبين « أساس من الراحة التامة » ، ثم يستطرد قائلا : ان روح التاوية والزن يوجد فى أسلوب السومايى Somiye اليابانى ، حيث توضع ضربات الفرشاة بسرعة وبغير رجوع ، أى بغير أدنى احتمال للإصلاح . (صص ١١١ - ١١٣) . وقد بذل واطس ودته . سوزوكى ، اللذان أسهبا فى الكتابة عن تعاليم زن جهدا كبيرا لنشر الاهتمام به بين الفنانين ومن يرشحون أنفسهم للفن من الأمريكيين . وعمد هؤلاء الى استخدام بعض أساليبه محرزين نجاحا اختلفت فيه الآراء ، جنبا الى جنب مع استخدامهم طرائق أخرى مضادة للمقلانية .

وحتى لو كانت دعاوى مذهبي الزن واليوجا فى الحث على انتاج الفن الجيد مبالغ فيها ، فان هذه التكنولوجيات من الدوام والأهمية فى محيط ثقافتها بحيث تستحق دراسة دقيقة مقترنة بعقلية منفتحة . ولو سلمنا جدلا بأنهما أسهمتا بنصيب فى بث الطمأنينة فى النفس وتنمية غير ذلك من القيم ، فما من شك فى أنهما تكنولوجيتان محكمتان ومرتبتان نسقيا بصورة لا بأس بها . الى حد ما ، تطويان على التخطيط المقصود الهادف والتابعات المنظمة للخطوات . على أن فلسفة زن تختلف عن اليوجا فى بعض النواحي : فالأولى ، موجهة بالأكثر نحو الخبرة القوية والشعورية والفورية على حين تشد اليوجا فرارا تدريجيا من الاحساس والشهوات . وبقدر ما تعد كل منهما الفرار من سلسلة الميلاذات المتكررة الهدف الأعلى لها ، فانهما خارقتان للطبيعة ، ومن ثم فهما غير قابلتين للتحقيق الاختبارى العملى ، أما من حيث طبيعة وقيمة اسهامهما فى الخلق الفنى ، فلا بد للمرء منا أن يسأل دائما عن أى العوامل الأخرى ساهم فى نجاح أعظم النماذج ولماذا لم يكن المنهج كافيا بدرجة تكفل النجاح فى جميع الحالات . فان كان النجاح يتوقف قبل كل شئ على ما بين القدرات الفطرية من فروق

ظلت قيمة المنهج موضع الريبة ، كما هو الحال فى معظم مناهج التربية الفنية وطرائق الفنانين فى البلاد الغربية . ولا ريب أن بعض أتباع مذهب تش آن زن قد أنتجوا الجيد من الفن ، وكذلك فعل المسيحيون والمسلمون منهم ، وكذا أصحاب المذهب الروماتيكى والكلاسيكى الحديث . وجدير بنا فى كل حالة من هذه الحالات أن نعود الى البحث والتساؤل ، ليس فقط عن القوة التى تهيأت للاعتقاد أو التكنولوجيا حتى استطاعت تنمية الطاقة الخلاقة ، بل عن نوع الفن الذى أنتجته تلك القوة أيضا .

وثمة وظيفة قامت بها فلسفة زن ، هى فيما يقول كوينر امداد الثقافة اليابانية بمنفذ تنطلق منه هربا من الضغط المفرط الذى تفرضه الواجبات التقليدية ، والتبعات الأدبية والالتزامات الخلقية بكل ما يصحبها من هيوم وقلق . وعقيدة تش آن زن ترتبط دون أدنى ريب بتطور عدة أساليب عظيمة فى تصوير المناظر الطبيعية فى الصين واليابان ، أساليب تعبر بطرق مختلفة عن حب للطبيعة واحساس بالاتحاد معها . خذ مثلا أسلوبين للتصوير هما « الحبر المنقذ » والسوماي ، فانهما وإن كانا فى الواقع نتيجة لممارسة طويلة وامتنال للقواعد ، ينجحان فعلا فى إحياء العكس وبالتالي قد تثير من المشاهد احساسا بالحرية والتلقائية والنشاط العفوى . وربما جاز للفن القريب الاستفادة من طريقة الشرق القائمة على طول المشاهدة والمزاولة وانماء حالة عقلية انسجامية قبل استخدام الوسيط، ثم الانطلاق الى عملية تنفيذ سريعة اندفاعية .

وبعض الطرائق اللاعقلانية لاثارة الابداع الفنى خارقة للطبيعة ، حيث تعتمد على الشنوات والصلوات والصيام ، وغير ذلك من ضروب التقشف الصارم على أمل بلوغ الالهام القدسى ، وتعد الفن مجرد خطوة تتجه نحو المزيد من الخلاص . وبعضها الآخر أكثر أخذا بالمذهب الطبيعى ، وتستخدم المخدرات والمسكرات ، كما هو الشأن فى حالة

كولريديج ودى كوينسى (الأفيون) وادجار آلن بو (الخمر) • وهناك مخدرات متنوعة كالأفيون والبهانج والمسكال والحشيش ، ظلت تستخدم قرونا عديدة لأغراض جثمانية وذهنية بأمل الوصول الى الاستتارة السعيدة • وربما كان للتنفس المنتظم أثر مماثل ، على أن النتائج من وجهة النظر الفنية مشكوك فيها على الدوام ، كما أن الثمن فى قيم أخرى هائل • وبدهى أن الخيال الحصب يمكن زيادة اثارته لفترة قصيرة بمثل هذه الوسائل • وكثيرا ما نظر الرومانتيكيون بعين العطف أو الاعجاب الى المرض والشذوذ الجسمى أو العقلى ، لا بوصف نقط الضعف هذه انحرافا عن الحالة السوية المملة فحسب ، ولكن بوصفها أيضا ملائمة لاطلاق الدوافع والأحلام اللاشعورية • وقد تناول الرومانتيكيون موضوعات المرض والجنون والسادية والانتحار(١) على أنها نوبة انفعال بإفتان عاطفى •

١١ - الاتجاهات المتغيرة نحو العلم فى مختلف الفنون •

وهناك اتجاهات وراثية أخرى فى التعاليم الرومانتيكية استحوذت على نحو أشد على الحياة العادية طيلة القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، محتفظة ببعض عناصر المذهب الطبيعى والكلاسيكية الحديثة لتكون توليفة أقوى • فلاحظ أن جوته الذى كان بطلاء فترت وفاوست الصغير طرازا للشباب الرومانتيكى فى بعض النواحي قد تحول من المذهب الرومانتيكى المتطرف الى الجمع بين الكلاسيكية والرومانتيكية فى توليفة واحدة • فعكف فاوست على الأعمال النافعة التقنية • والواقع أن جوته لم يفقد قط اهتمامه بالعلوم والتطور وعلم الأحياء ونظرية اللون • ووضع فاجنر النظريات حول شكل الفن التوليفى المعقد فى المستقبل ، بالاضافة الى ابتداء أمثلة عظيمة منه • وقد حاول كل من كولريديج وبو - وكلاهما من الحالمين الرومانتيكيين - حاولا أن يشحذا خيالهما ويثيرا نزواتهما بوساطة المنبهات

(١) انظر م • براز فى The Romantic Agony (لندن ١٩٢٢) •

الصناعية ، ولكن كليهما وضع عن الفن نظريات تمشى مع المبادئ العقلية .
وبدلاً من تجنب أعمال العقل عمد بو إلى ابتكار القصة البوليسية المعاصرة .
الغامضة الأسرار ، التى أساس الحكمة فيها هو حل المشكلات العملية حلاً
ينم عن ذكاء .

وكان القرن التاسع عشر وبواكير العشرين فترة تنوع وتغير وصراع
فى أساليب الفن ونظرياته . وقد ازدهر فى الفنون المذهب الطبيعى
والمذهب التجريبي العلمى الى جوار ما كان هناك من تدهور فى نهاية
القرن .

وقد انتعش من جديد الاتجاه العلمى نحو الفنون لا فى شكل قواعد
كلاسيكية ، بل فى شكل دراسة موضوعية متفتحة ، ووصف يتميز بهاتين
السمتين أيضاً فيما كتبه زولا من روايات ، قوامها الدراسات الاجتماعية ،
وفما رسم كوربيه من رسوم متمشية والطبيعة ، وفى النقد الاجتماعى
لدومير . وطور جول فرن (أول من تنبأ بالصعود الى القمر) القصة
العلمية مترعة بالحماسة التكهنية بما تضره الأيام من عجائب التكنولوجيا
وحول المهندس ايفل Eiffel برجه العظيم وهو فى حد ذاته انتصار
للتكنولوجيا الميكانيكية الى رمز لباريس الحديثة . وبدلاً من رفض العقل
والعلوم ، راح الكثيرون من الرواد الأوائل يرحبون بهذا العمل بوصفه
موضوعاً مثيراً فى الفنون وعونا للفنان . ومنذ عهد مونييه الى سورا ، شرع
التأثيريون والتقططيون (Pointillists) فى استخدام النظريات الفيزيائية
الحديثة فى الضوء واللون . واستخدم بعض مصوري القرن العشرين
أمثال لجه أشكالاً آلية ميكانيكية فى تصميم الزخارف . وراح المهندسون
المعماريون ومصممو الأثاث يفكرون على أساس هياكل الفولاذ والزجاج
والأسمنت المسلح ، وعلى أساس المبدأ الوظيفى الاجتماعى والشكل العضوى
للمبنى أو للأثاث بوصفها عناصر جمالية .

ومما يذكر ، أن كثيراً من الاتجاهات الجديدة فى مختلف الفنون ،
حتى فى الحالات التى أظهر فيها الفنان شيئاً من عدم الاكتراث بالعلوم أو

العداء لها ، تمشت فى خط مستقيم مع اتجاهات العلوم الحديثة • والمبدأ
الوظيفى (الانتفاعى) ان هو الا اسم آخر يطلق على التكنولوجيا الذكية
فى الفنون • وكان ثمة اتجاهات أخرى مشتركة بين الفن والعلم تلخص
فيما يلى : (أ) الدنيوية أو الواقعية ، (ب) التخصص فى طرز مختلفة من
الشكل والأثر السيكولوجى ، كما هو الشأن فى المستقبلية (ج) الاتجاه
التجريبى نحو الفن بوصفه حقلا ينبغى أن تمنح فيه أية مستحدثة جديدة
غير متفقة مع العرف فرصة عادلة للتجربة ، (د) السمة العالمية ، وتنطوى
على تكيف كبير من الأساليب الغربية والبدائية وتوليفها معا ، كما هو
الشأن فى موسيقى ديوسى ، وقصص كبلنج الشرقية والاستخدام التكميى
لفن النحت الزنجرى الأفريقى •

وظهر بين الفنون اتجاه أقوى من كل الاتجاهات يتصف بالتعاطف
مع العلوم والتكنولوجيا ، تجلى على الجملة فى الفنون التى تجمع بين
الوظائف الجمالية والنفعية كفن العمارة والأثاث • وهنا زادت الحاجة الى
الامام بقدر من الهندسة • وسرعان ما طورت هذه الفنون تكنولوجياتها
التراكمية على أساس الشكل والوظيفة والوسيلة والغاية • ولم تكن الغايات
مادية فحسب ، بل كانت أيضا سيكولوجية واجتماعية تشمل تهيئة الحالات
المزاجية والذهنية المرغوبة عن طريق الزخرفة الداخلية • وازدهرت
الروح العلمية أيضا فى أنواع معينة من نقد الفنون ، كما حدث من تطبيق
التحليل النفسى على الفنون • ومن المعلوم أن ذلك الاتجاه ازدهر فترة
قصيرة فيما استحدثه فخر من تجارب عملية على سيكولوجيا الفنون ،
وكذلك فى النظريات المتعلقة بتطور تاريخ الفنون • وقد لاحظ جورجى
كيس ، وهو فنان وكاتب يجيد الكتابة فى الفنون بمعهد التكنولوجيا بولاية
ماساشوتس أن : « الاعتقاد الواسع الانتشار بأن الفنون والعلوم نقيضان
على خط مستقيم يتنافيان بالتبادل فى كل من الأهداف والمناهج والنتائج ...
ادعاء لا يتحمل الفحص الدقيق » ، وأضاف جورجى قوله : « لا شك أن

هذين النشاطين الخلائق يتبادلان الاعتماد احدهما على الآخر ، كما أن كلا منهما يحرز نموا أقوى متى غذاه الآخر (١) .

أما الفنون التى تبدى فيها أضعف ميل الى العلوم ، وتبدت فيها روح مضادة للعقلانية مقابل ذلك فى أقوى صورة ، فهى الفنون الجمالية البحتة الخالصة ، فنون الشعر والموسيقى والتصوير ، فهنا تبدو العلوم كأنها تمنح الفنان أضال عطاء ، سواء أكان ذلك فى مجال المساعدة التكنولوجية أم فى الأفكار والصور المقبولة من أجل المعالجة الفنية . وعلى العكس تماما ، حدث أنه بينما صور قلة من الفنانين الآلات ومداخل المصانع فى لوحاتهم ، زاد على نحو مطرد فى القرن العشرين عدد أولئك الفنانين الذين أخذوا ينظرون إليها نظرة عدائية بوصفها رموزا للميكنة القاتلة . وهنا يبدو أن طبيعة العلوم ومسيرها الذى لا يقاوم - أى ذلك الانتاج الكبير المقنن ذى الآثار البادية بكل مكان والقاهرة التى لا مفر منها - قد نفرت من الفنانين عددا أكثر ممن اجتذبت وصرفت معهم كذلك نصراء الفن ونقادهم ، فما أقبح عالما يحول فيه كل شئ - حتى الفنون نفسها - الى قوانين رياضية وروتينات أوتوماتيكية (٢) . هذا مادار بخاطرهم فراحوا ينادون : لتدعوا الفن على الأقل يقاوم أطول مدة ممكنة ويظل مختلفا قدر الامكان عن العلم فى مناهجه ونتائجاته ، بل بلغ الأمر أن محاولة السيكولوجيين القيام بفحص دقيق فضولى لدراسة الفنان تحت المجهر ، أثارت سخط الشعرة التصويرية ايمى لويل التى ذاع صيتها فى العشرينات فراححت هى الأخرى تنادى :

(١) انظر مقال « الفن والعلوم » بمجلة (Art and Architecture) عدد

أكتوبر ١٩٥٦ ص ١٨ .

(٢) « والت هويتن عبر عن هذا الاتجاه فى وعندما استتمت الى الفلكى العالم » .
فبعد رؤية الأرقام والرسوم التوضيحية الخ ، « ما أسرع ما أصبحت بنير تحليل متعبا غشيان ، حتى تهيأ لى وقد نهضت وانزلت نحو الخارج أن انطلق متجولا بمفردى ، فى مواء الليل الغفى الرطب وأنا من حين الى حين ، انظر قوتى فى صمت مطلق الى النجوم »
(Leaves of Grass).

فلتدعوا الفنان ينعم بشيء من السرية فى شؤنه ولترفعوا أيديكم عن التدخل فيها اكراما لمشاعره الحساسة ورؤاه الرقيقة^(١) .

وقد كثرت فى الفن الروماتيكى المتأخر ، الحملات على العلوم والميكنة بما فى ذلك الاعتقاد فى التطور والتقدم ، كما حدث مثلاً فى مقالات بودلير . غير أن تلك الحملات تلقت قوة دافعة هائلة من الحربين العالميتين الأولى والثانية والأزمة الاقتصادية الكبرى فى سنة ١٩٢٩ والسنوات التالية لها ، بما أعقبها من سباق التسلح والحرب الباردة . ورغم أنه كان من الخطأ فعلاً القاء اللائمة فى متاعب العالم على العلوم ، بدلاً من نسبتها الى سوء استعمال المجتمع لتلك العلوم ، فإنه أصبح من الأمور المألوفة جعل العلوم كبش فداء ، وتحول « القصص العلمى » نفسه ، من الأحلام الفاتنة عن « يوتوبيات » المستقبل الى مناظر قوامها الانسان الآلى والى الكبت والتدمير ، شأن ماسجله ألدوس هكسلى فى كتابه عالم جديد رائع Brave New World وجورج أورول فى قصته سنة ١٩٤٨ ، وطور بعض الفنانين البصريين عن وعى منهم رمزية تجريدية أو شبه تجريدية لثورة ناجحة من العلوم والعقل وعصر الآلة ، كما هو ظاهر فى النزعة الصيانية المتعمدة للشعر الدادى وفى ملصقات شوپترز التى تتألف من قصاصات الصحف ونفايات أخرى ، وفى الفن على الطريقة البرانونية فى النقد Paranoiac عند دالى* .

وكان استخدام الديكتاتوريات الشيوعية والفاشية للفن وسيلة للدعاية

(١) الى السيد الذى اراد الاطلاع على المسودات الأولى لقصائدى اهتماماً منه بالأبحاث السيكلوجية فى عمليات العقل الخلاق Selected Poems (بوسطن ١٩٢٨) ص ٧٣ .

(*) اضاف سلفادور دالى الى نظريات السيريالية الفرويدية ، نظرية من عنده اشتق عليها « الطريقة البرانونية فى النقد » ولا يقصد دالى بالبرانونيا جنون الاضطهاد أو التعذيب وهو المعنى المعروف للكلمة ولكن فكرة التملك وبخاصة الفكرة التى تملك للانسان وتجعله يمتد بان الأشياء غير الحقيقية ، حقيقة واقعة حول الفن الحديث ، تأليف ج . فلانجان ترجمة وتقديم كمال الملاخ ص ٢٣٥ (المراجع) .

ونشر مذاهبها سببا فى اثارة عدااء الأحرار الغربيين الخاص نحو أى مدخل
تكنولوجى للفن ، ولو كان فى ذلك مساندة للديمقراطية والحرية . حتى
لقد ظهر أنه يكاد يكون من المستحيل الحصول من فنانى الغرب على
مساندة الأمم المتحدة واليونسكو وغير ذلك من المشروعات المثالية . فأما
وضع السوفيت للفنانين فى ظل نظام صارم من أجل أغراض سياسية ،
فأمر لم ير له كثير من الأحرار الا بديلا واحدا : هو فصل الفن والفنانين
فصلا كاملا عن كل المشاغل والاهتمامات الفكرية والعملية ، وكل اهتمام
بالاحتجاج أو الاصلاح الاجتماعى أو حتى التعبير عن الأهداف المثالية .
وهنا انسحب كثير من المصورين التجريديين والسرياليين وتغلغلوا فى
العوالم الذاتية للرمزية الخاصة . وفى محاولتهم لتجنب كل تخطيط وكل
انشاء هادف ، ونموا المذهب الأوتوماتى وهو العمل الفورى الاندفاعى نحو
قماشة الرسم . وتتصل المصورون من أى اهتمام بارضاء الجمهور ، وان
ظلوا مع ذلك يعرضون أعمالهم ويبيعونها . وكلما زادت هذه الأعمال
غرابية وانعدام شكل على نحو واضح ، زاد اقبال الجمهور بقيادة النقاد
الطليعيين ، على التجمهر حولها لابداء اعجابه بها واقتنائها ، الأمر الذى
أثبت أن هذا النوع من الفن كان يشبع نوعا من حاجة الجمهور . ولعل
ذلك من أجل وهم خادع قصير الأجل بالفرار من مصيدة التكنولوجيا
المدمرة التى بدا أنها تطبق على كل انسان اطباقا قاتلا .

وقد أشرنا من قبل الى استمرار بدعة التمسك بالمذهب المثالى الألمانى
فى علم الجمال وفلسفة تاريخ الفنون ، على يد كتاب من أمثال كروتشى
وبوسانكيه وكولنجوود ، ان ذلك المذهب وقد احتفظ بمكائنه عالية فى
الدوائر الجامعية بكل من انجلترا وفرنسا وأمريكا حتى سنوات قريبة ،
عمل على منع انتشار طرائق الفكر العلمى سواء فى الفنون أو علم الجمال .
وتعاونت معه فى هذا الصدد أشكال أخرى للمذهب الخارق للطبيعة ، كما

وهكذا يظهر أن عددا من الاتجاهات المتطرفة الاجتماعية والثقافية ، عملت مرة أخرى فى القرن العشرين على تعويق المحاولة الواقعية الطبيعية لاهياء مدخل تكنولوجيا الى الفن وعلم الجمال • وفوق ذلك نزعته هذه القوى الى تدعيم مافى الفنون وعلم الجمال من ايدولوجيات تناسب الواقعية الطبيعية والمذهب العقلانى العدا : وأعنى بذلك الروماتيكية المتطرفة والقوة الخارقة للطبيعة • وبينما تسود هذه القوى ، فان قدرة الفنون وعلم الجمال ، على أن تصبح تراكمية بصورة منتظمة كالتكنولوجيات القديمة تنزع الى الانخفاض وتوجه طرائق التفكير والعمل البدائية ، الى الانتعاش مرة أخرى ، وبخاصة فى الفنون الممتازة « البحتة » ، الجمالية •

ولو نظرت الى مناهج تلکم الفنون فى الوقت الحاضر لوجدتها بدائية نسبيا بالمقارنة الى مناهج العلوم التطبيقية • (وتدل لفظة « بدائي » على شىء أقل تطورا بالغا ، ولكنه ليس بالضرورة أردأ ولا أخط) فهى تماثل طرائق التفكير التى كانت تستخدم أثناء المراحل المبكرة للتكنولوجيا النفعية • وفى الأفكار السابقة لعصر العلم حول طبيعة العالم والانسان والتقنيات البدائية ، كما شهدنا ، كانت فى جميع الحقول خليطا من الواقعية والخيال والعقل والانفعال والتخطيط والدافع التزواتى ، والاستدلال الاختبارى العملى والرغبة فى الاعتقاد • وتخلت التقنيات النفعية رويدا رويدا عن طرائق التفكير البدائية بقبولها طرائق العلم ، غير أن التقنيات الجمالية قاومت هذا التحول بعد أن قامت بعدة محاولات فاشلة •

١٢ - الامتدادات الممكنة للعلم والتكنولوجيا فى حقل الفنون

أسلفنا اليك فى أقسام سابقة من هذا الكتاب ، أن العلم يعد قبل كل شىء طريقة للتفكير والعمل ، هو اتجاه نحو العالم وما به من ظواهر ،

وليس حقلا بعينه أو مجموعة من الحقول • نم هو لا يقتصر على العلوم الدقيقة كالرياضيات والفيزياء وعلم الأحياء • وقد أدخل في حقل بعد آخر ، مع شيء من الصعوبة والمقاومة في البداية عندما يلتقى بأنواع جديدة من الظواهر وعادات راسخة من التفكير البدائي • والعلم عندما يدخل في كل حقل جديد ، يحل بالتدريج محل طرائق التفكير التي هي أقدم •

ولا تختلف المناهج العلمية اختلافا تاما عن التفكير العادي ، ولكنها تشكل تطورا لقدرات الانسان الفطرية على التفكير الذكي • ويمكن للتفكير والسلوك أن يصبحا أكثر عقلانية ، وبذلك يتحركان في اتجاه العلم قبل أن يبلغا المرتبة العلمية الكاملة بزمان طويل •

وعندما تكون بعض أنواع الظاهرات - كظاهرات الفن والخبرة الجمالية - بالغة التعقيد يصعب قياسها أو وصفها في قوانين محكمة الدقة ، فان اتخاذ بعض خطوات أولية نحو العلم قد يكون رغم ذلك ممكنا ونافعا. فالمنهج العلمي لا يقصر استخدامه على المفاهيم المقررة والاجراءات المحددة للعلوم الدقيقة القديمة ، وليس من الضروري أن امتداد المنهج العلمي على نحو جزئي الى الفنون وعلم الجمال سوف يؤدي في بادئ الأمر الى أية زيادة في المقياس الكمي الدقيق أو التجارب العملية أو الاحصائيات • ذلك أن المقدرة على القياس والتنبؤ بالنتائج ومراجعتها وضبطها مع الدقة العديدة انما هو بالحرى أمل غائى لكل علم جديد أكثر منه منهجا ليس الاستغناء عنه من سبيل • فان الاسراف في الاعتماد على محاولات القياس في المراحل الأولى لعلم جديد ، يكون عادة شيئا مبتسرا سابقا لأوانه ومخيبا للآمال ، حيث ان أهم نواحي الحقل الجديد لظاهرات لا يمكن قياسها مباشرة أو قل : اطلاقا • والتركيز على ما يمكن قياسه ربما انطوى على تأكيد على النواحي الهامشية قليلة الأهمية • وهناك في العادة حاجة ماسة وضرورة ملحة للقيام بعمل شاق في مسح الحقل ، وتصنيف الظاهرات تصنيفا اجماليا تقريبا وربطها بعضها ببعض ، وانتقاء ما يبدو أنه أبرز ملامحها

الميزة وأشدّها أهمية ، ووضع الفروض عما بينها جميعا من علاقات علمية أساسية متبادلة واختبارها • شيئا فشيئا يصبح فى الامكان تصفية وتهذيب التقديرات الكمية التقريبية القائمة على « الزيادة أو النقصان » ، الى مقاييس دقيقة • على أن هناك خطر خداع النفس فى الادعاء بأن ما توصل اليه الباحث هو صحيح دقيق أو دليل منطقي ، وان بدا له هذا الادعاء مقبولا فى ظاهره •

والحق أن زحف العلم الى حقل جديد لا يعتبر مجرد اخضاع الظواهر الجديدة لمفاهيم النظواهر القديمة وقوانينها وتفسيراتها السببية • وسوف يكون بعض التداخل بين الحقول القديمة والجديدة واضحا جليا منذ البداية • فالأجسام الحية تخضع لقوانين الفيزياء ، وكذلك تفعل الأعمال الفنية • فادراك الفن عملية فسيولوجية وسيكولوجية معا ، والموسيقى تتكون من موجات صوتية ، ويمكن احداثها بنحك شعرة من شعر ذيل الحصان أو عرقه على وتر من الأوتار ، ولكنها بطبيعة الحال أكثر من ذلك بكثير • ويلاحظ أن نواحي الحقل الجديدة التى يمكن وصفها بكفاية على أساس العلوم القديمة ، يتجلى فى النهاية عادة أنها نواح أقل أهمية وتميزا • ونكى يتيسر وصف النواحي التى هى أهم ودراستها ، ينبغى كشف مصطلحات جديدة تنطوى على ما يأتى :

(أ) شئ من نقل المفاهيم من العلوم القديمة •

(ب) بعض المفاهيم السابقة لعصر العلم التى جرى العرف على استخدامها فى بحث الحقل الجديد •

(ج) بعض مصطلحات تقنية تصاغ حديثا لهذا الغرض ، وهنا تنزع أهمية النوع الثالث الى الزيادة • اذ تحل هذه المصطلحات محل المصطلحات القديمة منها والتى يتضح أنها غامضة أو مضللة •

وقد اضطر العلم لدى دخوله كل حقل جديد الى أن يغير ويطور

مناهج جديدة تتكيف مع ما يصادفه من ظاهرات ، ومع مختلف الرغبات الاجتماعية الرامية الى التحكم فيها وضبطها . وقد وجد فرويد أن مناهج طب النفس وعلم نفس القرن التاسع عشر عاجزة وغير كافية لمعالجة ظاهرة الرمزية اللاشعورية في الأحلام والفن والعصاب . فكان لزاما عليه أن يكتشف مناهج جديدة ، وكان أن فعل ذلك بروح علمية صحيحة، قوامها الملاحظة ، ووضع الفروض والتحكم . فلا بد للعلم ليكون وافيا في تناول ظواهر الفن وعلم الجمال ، أن يكشف عن طرائق أكثر حساسية وتمقيدا مما استخدمه حتى اليوم .

على أن نمو المناهج العلمية في حقل جديد لا يدل على أن جميع من يعملون في ذلك الحقل يستخدمون تلك المناهج . فان الزراعة وتربية الحيوان أصبحتا على الجملة علمية أكثر ، ولكن ليس جميع الفلاحين ومربي الحيوان من العلماء . فان بعضهم يستطيع استخدام الوسائل العلمية المساعدة ، سواء فهمها فهما تاما أم لم يفهمها ، كما أن بعضهم الآخر لا يستطيع لها استخداما .

ولسنا نجد هنا خطرا يهدد الفن وامكان « غزو » العلوم له أو « استيلائها » عليه ، أو اجبار الفنانين على اتباع المناهج العلمية غير المحببة الى نفوسهم . ومهما يكن من شيء ، فلو حدث هذا ، فلن يكون مرده الا السياسات والضغوط الاجتماعية الخارجية ، لا العلوم أو التكنولوجيا في حد ذاتها . وغنى عن البيان أن الديمقراطية الليبرالية تستطيع استخدام الفنون وما حولها من معرفة علمية لمصلحتها الخاصة ومصلحة التقدم الفني الحر على نطاق عالمي ان هي شاءت فعل ذلك . فان استخدام فنان في مجتمع حر العلوم والتكنولوجيا ، فسيكون ذلك لأنه يجدهما نافعتين له في أن يخلق ويبدع ماشاء له هو ابداعه .

ولن يتضمن المزيد من استخدام المناهج العلمية في الفنون وفي التفكير حول الفنون ، أن الأعمال الفنية في حد ذاتها تصبح أكثر علمية

أو عقلانية أو واقعية طبيعية من حيث الشكل أو المحتوى • ولن يكون أسلوبها بالضرورة هندسيا أو كلاسيكيا • وبقدر ما تكون لطرز الفنون الرومانتيكية والديونيسية وغيرها من الطرز غير الكلاسيكية قيمتها الخاصة، يمكن توجيه التكنولوجيا نحو بلوغها •

وسوف يتطلب ابداع الفنون وأداؤها دواما - أو في بعض الأحيان - مناهج تختلف اختلافا بالغا عن مناهج العلوم : مناهج أقل عقلانية وتخطيطا وأكثر خيالا وانفعالا، ولن يحاول الاستخدام الذكي للعلم هنا احلال مناهجه العلمية حيث تكون تلك المناهج أقل ملاءمة ، ولكنه سيسأل عن كيف يمكن جعل المناهج المستخدمة فعلا في الفن أشد فعالية في بلوغ الأهداف المرغوبة منها •

وتختلف الآراء حول مدى ما يلزم ابتداع الفن من تفكير غير عقلاني أو لا عقلاني* • أما فيما يتعلق بإمكان وكيفية انتاج الاتجاهات الانفعالية المناسبة انتاجا مصطنعا ، فإن هناك تاريخا طويلا من الجهود السابقة ، يبدأ من زن الى صبغة (الأفيون والماريوانا ^(١)) وان لم توجد الا القليل من المعرفة المحققة علميا • ولعل بحث تلك المسألة جدير بأن يكون أحد أهداف التكنولوجيا الجمالية • ويلاحظ أن الدوس هكسلى الذى يجمع بين الاتجاهات الصوفية والفنية والعلمية ، قد كتب وأجرى التجارب حول الآثار السيكلوجية لأنواع معينة من العقاقير فى تنبيه الأُخيلة البصرية • فقد أعطيت بعض العقاقير التى تستخدم الآن فى الطب النفسى الى أشخاص أسوياء ، فأدت الى آثار تماثل الاصابة بالذهان (Psychosis) أى الاضطراب

(*) ان غير العقلاني Irrational هو مالا يستقيم مع العقل • فاما اللاعقلاني Nonrational فهو مالا نستطيع الحكم : هل هو عقلاني أو غير عقلاني (من قاموس علم النفس J. Drever)
(١) عن تعاطى موسيقيي الجاز المعاصرين للمخدرات • انظر مقال ك • آل سوب •
(الجاز والمخدرات) بجلد (Encounter) مجلد ٢٦ ، عدد ٦ - (يونية ١٩٦١) •
ص ص ٥٤ - ٥٨ •

العقلى • ولعل هناك طريقة أفضل من زن أو العقاير للوصول الى الحالات العقلية المطلوبة والى النتائج الفنية المرغوبة •

والمذهب التاوى قد يبدو من حيث المبدأ أنه يعنى ترك الطبيعة تجرى مجراها ، بدلا من محاولة اتمام الأشياء بطريقة صناعية ، ولكن الواقع العملى أن البشرية (وبخاصة ببلاد الغرب) أصرت على البحث عن طرائق أفضل لاجراز ما تشاء ، فى كل من الفن وغيره من المجالات • فإن كان ما نبغيه من الفن هو « اللسة الشخصية » ، واذا كنا نفقدها عن طريق الميكنة المقتنة ، فإن على التكنولوجيا أن تحلل تلك القيمة بطريقة تجريبية أكثر ، وأن تسأل عن خير الطرق لتحقيقها فى مجتمع عصرى صناعى •

ومن المداخل الممكنة الى التكنولوجيا فى الفنون ، هو السؤال عن المشاكل التى تواجه الفنان فى هذا العصر ، وكيف يمكن حلها ، نظريا على الأقل • والفنانون على بينة من بعضها كما أن لديهم احساسا قويا بما ينبغى فعله ، على أن هذه ليست بالضرورة أبعد المشاكل مدى • ولا بد من المزيد من الأبحاث حول ما يريد مختلف أنواع الفنانين انجازه فعلا ، وما الذى تريده مختلف قطاعات الجمهور من الأعمال الفنية ، وما الذى يقف حاجر عثرة فى سبيل هذه المنتجات •

وبعض مشكلات الفنان - وهى تلك التى يشعر بها عادة شعورا بالفا من مشكلات خارجية - تتصل بوضعه الاقتصادى والاجتماعى والمهنى ، وبالرعاية التى يلقاها أى المناصرة العامة والخاصة لعمله ، وبالاغانات التى يتلقاها لتعليمه وأسفاره والمواد اللازمة له ، والفراغ المهيأ لانتاجه عمله الخلاق بغير الحاجة الى بيع أعماله فورا فى السوق العادية ، وتتصل هذه المشكلات أيضا بحريته فى الخلق والابداع والتعبير عن نفسه حسبما يهوى دون رقابة أو ارغام لا مبرر لهما من الدولة أو الكنيسة أو جماعات الضغط • ومن المشكلات التى تتكرر تلك الخاصة بكيفية مساندة الجمهور أو الجماعة للفنون دون اللجوء الى تنظيم صارم أو ضغط من شأنه أن يلزم الفنان بأن

يتطابق والذوق الرسمي ، وهى - لا جرم - مشاكل متعددة الجوانب ، لا تتضمن فحسب مسائل جمالية وخلقية ، بل تنطوى أيضا على مسائل اقتصادية وسياسية ونظامية (Institutional) وعلى الرغم من انتشار الخلاف حول الغايات والوسائل ، فان فى امكان العلاج الموضوعى التكنولوجى اكتشاف مجالات الاتفاق الجوهرى لبلوغ الأهداف التى يقرها الجميع دون المساوىء التى تثير الخوف .

على أن للفنان بعد هذا مشكلات تمتاز بأنها باطنية وذاتية وشخصية بدرجة أكبر ، وهى مشاكل تتصل برغباته وعملياته العقلية . على أن هذه لا يمكن فصلها فصلا تاما عن مشكلات علاقاته مع غيره من الأفراد ومع المجتمع ككل ، ولكنها تشمل حياته الروحية ولا يمكن حلها حلا تاما بتغيير بيئته .

وبغض النظر عن مسألة ما ينبغى له أن يحاول عمله (وهى مسألة لا تستطيع التكنولوجيا البت فيها) ، تبقى هناك مسائل معينة تتعلق بالواقع . فما الذى يتبغى الفنانون فعله أكثر من أى شىء آخر ؟ وإلى أى حد يهدفون فعلا إلى التأثير فى أى مشاهد ، واقعا كان أم مثاليا ؟ وهل هناك نوع من التدريب العقلى يستطيع تقديم العون فى تحريك وتحرير وتركيز جميع قوى الفرد الخلاقة والمضى بها نحو غاية واحدة ؟ وكيف يستطيع الفرد تجنب الشعور الذاتى القوى واسقاط نفسه * برمتها على العمل الذى يقوم به ، أى الهدف المثالى ؟

لا شك أن مثل هذه الأسئلة تعد شيئا جوهريا لأية تكنولوجيا للفن ، سواء أكانت المعالجة عقلانية أم عكس ذلك . فالتكنولوجيا انما تفكر بلغة الوسائل والغايات . فإذا نحن لم نستطع أن نوضح إلى حد ما الغاية التى نشخص إليها ، فلن نستطيع مطالبة التكنولوجيا بامدادنا بوسائل توصلنا

(*) الاسقاط فى علم النفس الحديث : هو أن يفسر المرء المواقف والأحداث بأن يستشف فيها خبراته ووجداناته (عن قاموس دريفر لعلم النفس) (المترجم)

اليها • والواقع أن التكنولوجيا الكلاسيكية الحديثة ، بما لها من عقيدة عن العناصر الفعالة التي تحفز المرء الى العمل ، تصورت المشكلة بطريقة بالغة الضيق والصلابة على أساس وسائل محددة للتعبير عن انفعالات معينة ولا تاريتها • فان فكرت تكنولوجيا عصرية على أساس أهداف أكثر تنوعا ، وجب أن تكون وسائلها بالتبعية قابلة للتغير ، على أنه ينبغي أن تكون هناك على الأقل علاقة مرنة تربط بينهما • وكثيرا ما تتوافر لفن زماننا ثروة ضخمة من الوسائل ، أى من الأدوات والطرائق والمعرفة بالأساليب - دون أن تكون لديه فكرة واضحة عما يستطيع أن يفعله بها • فعندئذ تصبح التجربة مجردة من الهدف ، فهي عندئذ رمية في الظلام • وكثيرا ما يكون النقد أيضا تائها في غياهب الظلمات حول نجاح التجربة هل تم أم لم يتم • ومن ثم ليس هناك تراكم يذكر من الحكمة •

فهل يستطيع أى نوع من أنواع التكنولوجيا مساعدة المرء على الحصول على أفكار أصيلة وهامة في محيط الفنون أو غيرها من المجالات ؟ الجواب بالنفي هو الراجح • « فان امتلاك أفكار جديدة » يكون في الغالب نتيجة للقدرة الفطرية والخبرة العامة في الحياة ، فهو أمر لا يمكن اخضاعه لأى أسلوب سيكولوجى بسيط •

ومع أن لكل فرد أفكارا من نوع ما ، فان قلة قليلة فقط هي التي تمتلك أفكارا يمكن أن يعترف بها الخلف ، ويعدّها شيئا جديدا وهاما • على أنه من الممكن القول بأن هناك طريقتين أو ربما ثلاث طرق لمعالجة المشكلة • وأولها وأبسطها أيضا ، هو عدم القيام بأى شئ سوى الانتظار على أمل الحصول على الهام من مصدر باطنى أو خارجى • وهذه من حيث المبدأ ، هي طريقة تاو ، أى طريقة اللاعمل أى الانسياب مع التيار وترك الطبيعة تمضى في مجراها • وهى طريقة تعمل عملها على أحسن وجه لدى بعض العباقرة ، فان عقولهم يتابع لا ينضب معيتها من الأفكار العظيمة ، تغل وتغور بغير جهد واضح يبدو عليها • على أن كثيرين آخرين حاولوا

ذلك ، فأصبحتهم خيبة الأمل لقصور الوحي عن الهبوط عليهم . ذلك أن «عروس» الالهام* متمنعة ولا بد من استرضائها اجتلابا لودها . وتمخضت هذه الحاجة عن نوعين من التكنولوجيا : هما العقلانية والرومانتيكية . وهما وإن كانتا من الناحية النظرية متضادتين إلا أنهما تكمل أحدهما الأخرى من بعض النواحي . وفي الامكان تنمية كل منهما من الناحية العلمية .

١٣ - المداخل الرومانتيكية والعقلانية الحديثة للتكنولوجيا الفنية

إن الرومانتيكية لا تعنى فى كثير من الأحوال بمستويات العقل الشعورية الظاهرية ، بل بمستويات وأحلام اليقظة اللاشعورية وشبه الشعورية . وهى تبحث عن اندفاع مفاجئ من الخلف ، لا يجيد فهمه تماما من يحس به . وهى تنزع فى مضمار الثقافة الاجتماعية والروايات التاريخية الماثورة والتقاليد الى التنقيب فى سجلات وبقايا الرغبات والانفعالات البدائية غير المهذبة ، كما هو الشأن فى الخرافات والأساطير القديمة والخزعبلات الريفية وحكايات الأسرار الخفية والسحر ودنيا الشياطين ، فكل شئ فى الموسيقى أو الكلمات أو الأشكال المرئية يستطيع ابتعاث هذا العالم القديم ، عالم فجر التاريخ ، الذى يتمثله الخيال ، يلقي كل ترحاب . وغنى عن البيان ، أن شيئا كثيرا من هذا النوع من المادة يمكن العثور عليه مثلما عثر عليه كوليريدج فى كتب عجيبة تتحدث عن المعتقدات التقليدية القديمة والأسفار النائية ، وجمعها يعد جزءا من « تجمع الماء فى ينبوع » ، ولا بد من القيام به بطريقة يقظة مقترنة بالفهم تماما ، ولكن كيف يستطيع المرء عندئذ أن يقوم بالخطوة الضرورية ، ألا وهى الومضة الخلاقة التى تغمر العناصر المتقاة من جميع خبرة المرء الماضية فى داخل الصورة الدفينة الخصبه الخاصة بعمل فنى جديد ؟ وقد رأينا أن اجابة الفنان نافذ الصبر هى محاولة استثارة خياله بوسيلة صناعية مساعدة كالعقاقير المخدرة أو الزهد

(*) هى إحدى الربيات التسع (Muses) اللواتى يرعىن الفناء والشعر والعلوم والفنون (فى البيولوجيا اليونانية)
(المترجم)

أو الصلاة أو منهج زن أو اليوجا • فهل تؤدي مثل هذه الطرق الى نتيجة مشمرة ؟ واضح انها تفعل ذلك الى حد محدود ، ولكن في حالات معينة فقط ، حيث يكون لدى الفنان بالفعل حياة خيالية خصبة ، ويكون ذلك الى أجل محدود فقط وبشمن باهظ في الصحة والتوافق الاجتماعي ، على أن الروماتيكين لا يحاولون بحث المسألة بطريقة نسقية منظمة ، وهنا أيضا يكون مرد ذلك معارضتهم للعلوم وللعقلانية في الفنون •

وربما كان لبعض الأمراض والحالات الباثولوجية أيضا القدرة ، كما اعتقد توماس مان ، على إثارة الخيال الخلاق • ولا شك أن أمراض الصرع والدرن وجميع أنواع العصاب والذهان الكثيرة العدد تجيز لنا أن ندرسها من زاوية النظرة هذه ، لنرى هل تعود على المريض بمثل تلك الآثار، وإذا كان الحال كذلك ، فهل يمكن فصل العوامل النافعة في تلك الأمراض عن العناصر الباثولوجية (المرضية) والضارة ؟

وقد باتت جميع محاولات الفنانين الغربيين لتنمية الكتابة والتصوير الأوتوماتيكين بما يشبه الاخفاق حتى الآن ، اذ لم يكن لها قيمة واضحة تذكر • وكذلك شأن المحاولات التي بذلت في سبيل استغلال المرء للاشعور التماسا لمادة ثمينة من الأحلام • والغالب أن تربط مثل تلك المحاولات في الثقافة الغربية بنزعة ذاتية أنانية بالغة الشعور بالذات ، هي رغبة في تعبير الفرد عن شخصيته واثبات أصالته • على أن محض افراغ الاحساسات والأوهام الباطنية ليس من الضروري أن يكون شيئا عظيم القيمة لدى الغير ، فان مثل تلك الطرائق تفتقر الى الاحساس بالهداية الخارقة للطبيعة ، تلك الهداية التي ألهمت المتصوفة الدينيين من شرقيين ومسيحيين بشعور بالأهمية التسمائية للفن • والمتصوف المضاد للعقلانية (كالقديس بولس مثلا) حين يثور على المنطق لا يقتصر فقط على ابراز ذاتيته الصغيرة، وانما هو يتحالف مع شيء يحس أنه أعظم كثيرا من ذاته ، وتحوم الشكوك حول مقدار التكنولوجيا الشرقية أو الوسيطة الذي يمكن استخدامه

استخداما مجزيا على يد عالم التاريخ الطبيعى الغربى ، بغض النظر عن العقيدة الدينية التى كانت مرتبطة بها أصلا .

وفى الوقت الحاضر ، ليس للمدخل العقلانى ، وهو يطمح نحو بلوغ الوضع العلمى ، أية وسائل مساعدة ولا مناهج محددة . يقدمها للفنان فى أثناء هذا الدور الحاسم لعمله . ولم يستعمل الا فى القليل النادر فى السنوات الأخيرة ، وان تهيأ لبعض العلوم المتلازمة كالطب والطب العقلى والتحليل النفسى وعلم الأقربازين حشد قدر عظيم من المعرفة الوثيقة الصلة بالموضوع . والذى استطاعت العلوم فعله هو مواصلة الأبحاث الاختبارية العملية Empirical والتجريبية Experimental فى علم النفس الجمالى مع الإشارة بوجه خاص الى الخيال الخلاق وطرائق الفن . وحتى لو أن الفنانين أنفسهم لا يريدون فى الوقت الحاضر هذا النوع من الأبحاث أو لا يشرعون فى العمل به ، فان المجال مفتوح أمام علم الجمال البحث والتطبيق لمواصلة العمل فيه من أجل المعرفة ومن أجل الفائدة المحتملة مستقبلا - ويحق للفنان أن يسأل عما اذا كانت هناك وسائل أفضل من المستخدمة من قبل لاثارة الخيال فى الطرق المرغوبة ، وعما اذا كان فى الامكان استخدام عناصر معينة فى التكنولوجيات القديمة تكون أكثر نفعا وخالية من كل نتائجها الضارة .

ولن تقتصر التكنولوجيا العقلانية على دراسة مناهج الفنانين الروماتيكين والسؤال عن الطريقة التى يمكن بها تهذيبها وتحسينها . بل انها ستدرس أنماط العملية الخلاقة المدركة والمخططة على نحو أكثر وضوحا ، كما جرى استخدامها فى الماضى وكما يجرى فى الحاضر ، وسوف تتساءل عن كيفية مساعدة هذه أيضا أو تحسينها بوصفها وسائل تفضى الى غايات .

وئمة طراز مشترك للعملية الفنية يستحق البحث وهو يشبه التأمل الذكى فى أى حقل من الحقول . وهو ينطوى على محاولة لتحليل المشكلة

التي تواجه المرء على أساس الأهداف العامة والحاجات والموارد والأحوال العامة (مثل ما يحدث فى تخطيط نصب تذكارى أو مسرح أو دار أوبرا تسع لعدد قليل من الممثلين) ، وعندئذ يمضى المرء فى سبيل استعراض عدد من الحلول الممكنة وانتخاب قلة منها تبشر بنجاحها ، وهذا يتضمن فى العادة تذكر الأعمال الفنية السابقة التى صنعت لحل مشكلة من هذا القبيل تقريرا وتقويمها • وفى الامكان انتقاء العناصر من بين هذه واعادة تنظيمها مضافا اليها عناصر أحدث ، بقصد تكوين فكرة أصيلة عن العمل المقصود • ثم تختبر تلك الفكرة عمليا فى البيئة وتنقح أولا بأول أثناء مضى العمل • ولا يخفى أن كثيرا من الأعمال الفنية تصنع بهذه الطريقة • وهى تتطلب تخطيطا بالغا وكدحا هائلا بحيث لا تناسب الروماتيكى المتطرف • بيد أن طريقتى المعالجة يمكن الجمع بينهما الى حد ما أو استخدامهما فى أوقات مختلفة • والمنهج العقلانى يمكن تطويره الى منهج تربوى فضلا عن آخر للإنتاج الفنى • وفى الامكان منح الفنان المساعدة المادية على هذا الأساس بتيسير اطلاعه المباشر على الأعمال الفنية بكل وسائلها وأنماطها وطرزها ، بالاضافة الى ما عقد حولها من تعليقات • على أنه لا يمكن بطبيعة الحال أن يكون هناك بهذا المنهج أو ذاك أى ضمان بأن النتائج التى سيتوصل اليها ستكون أصيلة أو هامة • فان ذلك شئ يتوقف أيضا على عوامل متغيرة ليست فى متناول التكنولوجيا فى الوقت الحاضر •

١٤ - مختلف أنواع الفنانين والعمليات الخلاقة

ترى الى أى حد يمكن أن يكون هذا النوع من العون التقنى مقبولا لدى الفنان ، هنا أيضا يتوقف الأمر كله على نوع الفنان وطرزه • فان الفنانين أشد تنوعا مما يعتقد الناس عادة ، وان بعضهم قد يرحب به أكثر من غيره ، وقد بولغ فى تبسيط المناقشة السابقة بمفاهيم تعوزها الأصالة : فمن المفاهيم التى لا تزال شائعة مفاهيم « الفنان » و « العملية الخلاقة » كقيض « لرجل العلم » والمناهج العلمية ، وهناك صورة شعبية عن الفنان أنه ذلك الروماتيكى الشاحب الحالم المنعزل فى غرفته العلوية الحقيمة

المنكب على عمله فى ضوء شمعته على جناحي الهام خفى هبط عليه • فأما العالم فيتصوره الناس أنه رجل واقى يرتدى سترة بيضاء ، يعالج مفاتيح الأجهزة وأتابيب الاختبار فى المعمل أو يضغط على أزرار عقل الكتروني ضخم • وهناك بطبيعة الحال ، أنواع مختلفة كثيرة من العلماء ومن الأشخاص الذين يستخدمون المستحدثات العلمية ، ومنهم - كعلماء الطب النفسى والمعلمين مثلا - من يعالجون النفس البشرية وظواهراتها الدقيقة الخفية والمعقدة التركيب بدرجة لا حد لها ، وهم لا يعملون كلية بالمنطق أو الصيغ الرياضية • ولهم ومضات من الالهام وليسوا مجردين تماما من العاطفة • والعبقرية الفردية لها شأن كبير فى العلوم وفى الفنون على السواء ، وإن كان العلماء فى جملتهم أكثر تعاونا •

وهناك أيضا أنواع كثيرة من الفنانين ، ومن العمليات الخلاقة • إذ لا يخفى أن الحقل الكلى للفنون يحتوى على عدد ضخم من الحرف اذا نحن لم نقصره على المصورين والمثاليين والشعراء والملحنين ، بل أضفنا اليهم غيرهم ممن يسهمون فى انتاج الفن • وعندئذ ينبغى أن يشمل أرباب الحرف ومهرة الصناع الذين يتولون تنفيذ تصميمات الغير كما يشمل القائمين بالأداء ، ومن هؤلاء الممثلون وعازفو البيانو ورؤساء الأوركسترات ومنتجو الأفلام ومديروها ، والناشرون والمحرون وتجار منتجات الفنون والمهندسون والمصورون فى الاذاعة والتلفزيون والأفلام • فأما أى هؤلاء يعد من «الفنانين» الى أى مدى ، فأمر تترك الرد عليه لعلم دلالات الألفاظ وتطورها • على أن من الواضح أن المهن والمناهج المستخدمة وفى الحقل الكلى لانتاج الفنون وأدائها وتنفيذها وتوزيعها شديدة التنوع والاختلاف • والفروض أن المؤلفين والملحنين والمصورين والمثاليين ومهندسى العمارة والمصممين ، هم من أعظمهم خلقا وابداعا ، وإن لم يتسموا جميعا بالأصالة • الحقيقة ، وفى كثير من الأحوال يسهم الناس الذين يعملون فى فروع الفن الأخرى بأفكار أصيلة ، وبعض الفنانين الابداعيين يشتغلون بمفردهم فى استديو أو مكتب ، وبعضهم يسهم بانتاجه من القصص أو الصور أو

التصميمات بغية انتاج أوسع وتوزيع أروج ، وبعضهم يعملون مباشرة في هيئات كبيرة يتعاونون فيها مع المهندسين ومع غيرهم ممن يفترض أنهم غير فنانين •

هذا وتختلف الشخصيات والعمليات العقلية اختلافا جسيما من فن الى آخر ، ويمكن القول بصفة عامة بأن العاملين في الفنون النافعة مثل العمارة والأثاث والخزف والمنسوجات ، يميلون الى تأييد التكنولوجيا العلمية أكثر ممن يعملون في حقل الفنون الجمالية المحضة • فأما من يعملون في الفنون الجماعية والتعاونية كالسينما والتلفزيون فيجنحون الى تلك الناحية أكثر من الفنانين المنفردين • وحتى لو أنهم لم يفهموا تفاصيل العلوم التطبيقية ، فانهم يدركون كم يمكن أن تكون نافعة ، ويتعلمون كيف يتعاملون مع فنيين اخصائيين بالدقائق التقنية ، فهناك فعلا في هذه الحقول ، رابطة وثيقة الى حد ما بين الفن والعلم • والواقع أن الفن تحول فعلا بصفة جزئية بفضل المؤثرات العلمية •

وليس لهذا أدنى علاقة بأسلوب الأعمال المنتجة أو طريقة تعبيرها • فانت تعلم أن استديو الانتاج السينمائي على استعداد لانتاج فيلم رومانتىكى فى صورة فيلم كلاسيكى حديث ، ولعل ذلك راجع بصفة خاصة الى اقبال الجمهور على هذا النوع من الفيلم • أجل يستطيع مهندس معمارى من أهل المدن أن يصمم كوخا له سقف من القش حوله حديقة فانتة تمشى مع أروع التقاليد الروماتىكية ، على أن من يتصدى لتصميم مبانى المدن فى أيامنا هذه ينبغي أن يكون على علم الى حد ما بمختلف التكنولوجيات، مثل استخدام الصلب ووسائل التدفئة والاضاءة ، أو أن يعمل مع متخصصين ممن يعلمون هذه الأمور • ولا بد للنواحى المرئية لعمله من التكامل الوثيق مع النواحى التركيبية والوظيفية • فهو يضع بيانا بالوظائف ، ثم يكيف التصميم وفقها • ومن جهة أخرى ، فى وسع الناظر أو الحالِم المنزل والذى لا يكب الا على التعبير الانفعالى ، الانطلاق بسهولة أكثر فى الشعر أو التصوير أو الموسيقى الجادة •

وحتى فى هذا المجال ليس النمط الروماتيكى من الفنان عما شاعا .
وقد أسلفنا اليك أن بعض المنزليين من المصورين مثل سورات Saurat
يستخدمون المعارف العلمية بكل حرص وعناية ، ويخططون أعمالهم بالغ
الدقة . وفى المجتمع العصرى المنفتح الذى يعيش فيه الأفراد أحرارا نسبيا
فى متابعة ميولهم ، يحتمل أن يجتذب كل فن رئيسى طرزا متنوعة من
الشخصيات ، منها ما هو قادر على التخطيط والتحليل ، ومنها ما هو على
عكس ذلك . وهذا شئ حقيقى مهما يكن الطراز الغالب والايديولوجية
السائدة . وكما أوضح فوسيون ، فإن الفنانين الذين لديهم ضرب معين
من الميل الفطرى يحسون بنوع من صلة القربى بغيرهم من الفنانين من
نفس الطراز عبر المصور ، علاوة على الاختلافات فى الثقافة والأسلوب .
على أن الطراز السائد لا بد أن يختلف بين عصر وعصر وبين مكان ومكان .
تبعا لتقلبات نمط الثقافة . وقد يكون ادخال فترة كلاسيكية أو رومانتية
راجما - بدرجة كبيرة - الى عدد قليل من المشقيين ، السابقين لزمانهم ،
ولكن حين تسيطر هذه الفترة على المشهد يزداد كل يوم أفراد الطراز
الغالب الذين تجذبهم الفنون التى يلقى فيها ذلك الطراز الاعجاب
والثواب ، كما يزداد عدد الأفراد الشبان الحائرين الطبعين الذين يحثون
على اعتلاء الموجة الصاعدة حتى ذروتها . ولو نظرت الى المجتمعات الماركسية
فى الوقت الحاضر ، لوجدت العالم الروماتيكى المنزل لا يلقى تشجيا .
ولكن هذا الطراز فى المجتمعات الليبرالية الحاضرة يكون أكثر نشاطا وأوفر
احتراما . ومن المسير علينا أن ندرك أن الفنانين لم يكرهوا العلم على
الدوام ، وأن ليوناردو وإن كان عبقرى سبق زمانه لم يكن الفنان الوحيد
الذى رأى الطبيعة أيضا بعين علمية ، أو أحب تخطيط عمله بمساعدة
الهندسة والتناسب والتشريح والمنظور البصرى . وربما رغب فنانون آخرون
أن يحذوا حذوه فى المستقبل .

والحق ان الفن حين يتجنب التطرف فى معاداة العقلانية فى غنى عن
أن يتطرف الى النقيض أى التفكير الموضوعى المنطقى الهادى ، أو الأضرار

التحكمية الآلية أو الانقياد للسلس للقواعد • وهناك عدد لا يحصى من الطرز المتوسطة من العملية الفنية فى الإنتاج الخلاق والأداء والتذوق • وكلها تستخدم فعلا الى حد ما ، وقد يزداد استخدامها فى المستقبل • ولكل قيمته وحدوده •

وهناك اتجاه وسط شائع اليوم فى ادراك الفن وتذوقه ، بما فى ذلك طرائق تعليمه لمختلف مستويات العمر • والدراسات التى تجرى فى تاريخ الفن ونظرياته ، دراسات بالغة الأهمية فى ناحيتها الفكرية والتحليلية • أما تعليم تذوق الفن للأطفال بمدارس الغرب فهو أقل من حيث التجريد والنظريات ، ولكنه يتضمن شيئا من مناقشة الأساليب والقيم • يراعى فيها تجنب القواعد المطلقة ، ولكنها تشمل البحث عن المبادئ التى ستظل صحيحة بالنسبة لأساليب معينة وفترات معينة كذلك •

على أن المفهوم الشائع عن العملية الخلاقة فى الفن ، لا يشمل سوى جزء صغير مما يفكر فيه الفنان فعلا وينفذه • فإن أشدهم ضراوة فى نزعة الروماتيكية ليس مقيما على حال واحدة من حدة الانفعال آناء ليله ونهاره • اذ لا تغمره على الدوام الهامات ولا اندفاعات مفاجئة تجترفه اجترافا • بل انه حتى من يغالون فى هذا السبيل يقعون عادة بالاستحجام والتفكير بصورة عادية فيما بين كل نوبة وأخرى من نوبات الخلق والابداع •

وعلى الجملة تتضمن عملية الخلق فى الفنون كثيرا مما يحدث قبل اندلاع « ومضة الالهام » وبعدها • فهى تتضمن التراكم السابق الطويل للمواد المنتقاة - كالمناظر والأصوات والفكرات والأحاسيس - وللخبرة فى ترجمة هذه الى لغة وسط معين • ولا يخفى أن كثيرا من الفنانين الأخيار لا تمر بهم البتة أية ومضة من الالهام المفاجئ فهم يعملون بثبات وتدرجيا نحو هدف متوقع • وتستقر التفاصيل فى مواقعها رويدا رويدا ، وليس على حين بغتة • ومهما يكن من شئ ، فبعد اندلاع الومضة - ان كان هناك ومضة - يكون هنك على الدوام دور انتقان واحكام ثم دور آخر نهائى من

الاصلاح والتهديب والصقل • وتنزع المراحل الأولى والأخيرة من العملية الى أن تكون أقل انفعالا واندفاعا بدرجة كبيرة ، وأكثر عقلانية وأحفل بالخطط من المرحلة الوسطى •

وليس من الضروري أن يكون التخطيط والتعقل في صورة لفظية ، ولا تزال معلوماتنا ضئيلة عن طرائق التفكير غير اللفظية التي يسوقها مصور أو موسيقى • ولكن مما لا شك فيه أن كثيرا من الفنانين يكونون تصورات خيالية مؤقتة عن عمل ينوون تنفيذه ، تصورات تكون في البداية بشكل غامض تمهيدى أو متقطع ، ثم تصبح واضحة محددة أكثر فأكثر ، وهذه الصورة التمهيديّة - بصرية كانت أم سمعية - قد تكون بمثابة هدف تجريبي مؤقت يتم انجازه بالوسائل التقنية المختارة ، على أن تكون هذه قابلة للتغيير والتعديل على طول الطريق • بيد أن المصور الأكثر اندفاعا ، يهجم على القماشة ويشرع في التصوير أوتوماتيا ، بغير تصور تمهيدى ، ومع ذلك ، فإن الضربات العرضية الأولى قد توحى اليه شكلا خياليا يوجه العملية من الآن فصاعدا • ففي ارتجال خالص محض ، قد يجلس عازف البيانو الى معزفه ويدع أنامله تجول بغير هدف على الأصابع ولكنه في عمله هذا محكوم نوعا ما بتجربته وعاداته الموسيقية السابقة • وبينما هو يمضى في سبيله ، قد توحى اليه النغمات العارضة ظاهريا فكرة أو (ثيمة) موسيقية يتولى تنميتها حتى تصبح نمطا مألوفا كالسوناتا مثلا •

وعندى أن الفكرة التمهيديّة لعمل مزعم - ان وجد - تشبه الى حد ما وضع فرض في أثناء عملية البحث العلمى ، من حيث انها تشكل حلا تجريبيا مقترحا لمشكلة الفنان الحاضرة المتصلة بالانشاء أو التعبير • وبينما هو يختبرها اختبارا دقيقا بوسيلة تقنية ومواد معينة بالنسبة الى مستلزمات أخرى كالوظيفة المرادة أو المكان أو المشاهدين ، فانه قد يستصوب تعديل الفكرة الأصلية أو احلال أخرى محلها ، فانه يعتبر الفكرة ناجحة ان أدت الى نتاج نهائى يرضيه ، ويمكن عمل هذا كله بأقل قدر من التعبير اللفظى •

وبالنسبة للفنان الأدبي ، فإن الشكل المؤقت للتاج أو «بذرتة» يشمل بطبيعة الحال مجموعة مبهمة من كلمات ذات معنى • ويختلف الفنانون من حيث مدى تحليلهم عملهم الى مسائل معينة وحلول بديلة ، ومن حيث الأهداف المحددة والوسائل المؤدية اليها ، فالذين يحللون كل نقطة في العمل ، قد يعرضون مسألة صغيرة في حد ذاتها : هي كيف يمكن تكيفها في انسجام الشكل الكلي المقعد وفي الأثر السيكولوجي الذي يتصوره المرء •

١٥ - قواعد الفن من وجهة نظر التكنولوجيا الواقعية الطبيعية

ان ما يسمى بقواعد الفن قد تكون أيضا لفظية أو غير لفظية • ويختلف الفنانون فيما بينهم اختلافا بليغا في موقفهم منها ، بين تقيضين متطرفين هما الطاعة المتقادة والسخرية المطلقة ، وعندما تكون احدى فترات العقلانية القاطعة في أوج ارتفاعها، فقد تؤخذ قاعدة لفظية كوحداث الدراما الثلاث على أنها قانون وشرعة واجبة التنفيذ تداني في قوتها القانون الأخلاقي الالهى أو شرائع احدى الدول • ولكن كان هناك في ذروة عهد العقلانية الكلاسيكية الحديثة بأوروبا ، شيء من الاعتراف بحق الفنان في الانحراف عن القواعد الجمالية ، كما بدا شيء من الخلاف حول ماهيتها الصحيحة وسلطانها • ومن ثم فانها لم تنفذ تنفيذا صارما كاملا ، وكان ذلك راجعا الى أن الكتاب المقدس لا يكاد يذكر شيئا عن الفن الحسن ولا الردى ، وذلك باستثناء تنديده بعبادة الأوثان ومنافاة الفضائل • ومهما يكن من شيء ، فإن تلك القواعد لم تنسحب أبدا على جميع الأعمال الفنية ، وانما حددت سمات تجريدية معينة فحسب ، وتركت أمم الفنان براحا عظيما يستطيع أن يعمل فيه قدرته على الاختيار والتجديد • وهناك أشياء كثيرة تظهر الممارسة العملية أنها أشد اقناعا وهي :

(أ) أذواق رعاة الفن الرسميين وطلبتهم •

(ب) بعض أعمال معينة من الفن القديم اتخذت نماذج للكمال •

وبعض هذه النماذج لفظي أحيانا وغير لفظي في أحيان أخرى -
ذلك أن مراعاة ما يشتريه راعى الفن وما يرفضه يمكن أن يشكل قاعدة
صامتة للفنان التواق ، فإن صورة تخيلها الذاكرة لتمثال هرمس الذى
نحتة براكستيليس قد تكون قاعدة مرئية ومعيارا للمثال . وعندى أن كل
فنانى هذا العصر يرون أن الصور التذكارية المركبة المتخلفة لديهم عن
قديم الأعمال والأساليب والتي يعجبون بها بحكم العادة يمكن أن تقوم
لديهم بدور المرشد التجريبي ، الذى يشجع هذا ويثبط ذاك ، تاركا لهم
الحرية فى أن يبنذوها تماما ان هم شاموا ذلك .

وعلى أساس الرأى العالمى الواقعى الطبيعى ، فإن قواعد الفن لايمكن
أبدا أن تكون مطلقة . ذلك أن سلطانها ليس مستمدا من مصدر واقع
وراء الخبرة البشرية ، وانما هو مستمد من أذواق الناس وتفضيلاتهم ،
التي تتغير على نحو مطرد ، كما ترتبط بأفراد وثقافات وحالات مزاجية
ومواقف معينة . وبقدر ما تظهر هذه الأشياء من ألوان التكرار والثبات
وبقدر ما ترضيها طرز أو سمات معينة فى الفن ، هناك احتمال وجود
قواعد مؤقتة ، تماثل قواعد التغذية والطب . فإن كان الشخص الذى
يخطبه العمل الفنى من نوع معين ، واذا كنا نريد أن نثير فيه نوعا معينا
من الاستجابة ، فإن هذه أو تلك من الوسائل الفنية يرجح نجاحها تحت
تلك الظروف . ونظرا لما نحن عليه فى الزمن الحاضر من جهل ، لم
يعد فى الامكان الاعتماد تماما على تلك الأحكام العامة ، على أن معظم
الفنانين يرون أنها جديرة بالاستخدام باعتبارها على الأقل نقطة بداية ،
وعن طريق التجارب المقترنة بالتحكم والضبط ، يمكن تطويرها فى اتجاه
التكنولوجيا العلمية .

على أنه حتى دون الإشارة الى نوع معين من المشاهد ، فإن وضع
قواعد عامة مؤقتة أمر ممكن ، اذ من المعلوم أن كثيرا من قواعد الفن
متصلة بطراز تاريخى معين ، وأسلوب معين ، مثال ذلك التريمة

الجريجورية أو الصورة الجدارية البيزنطية • وهى شبيهة بقواعد لعبة من الألعاب كالتنس أو كرة القدم • فما من شيء يلزم أحدا بأن يلعب تلك اللعبة مطلقا ، ولكن اذا لعبها أحد الناس فعلا ، فإن من الممتع عادة أن يلعبها وفق القواعد المقررة • فإن لكل انسان مطلق الحرية فى اختراع لعبة جديدة أو تغيير قواعد لعبة قديمة • فلربما بررت النتيجة ذلك ، ولكن الأثر لا بد أن يختلف • وقد يحدث أحيانا أن فنانا مهما بلغ من أصالته يريد أن ينقل انطباع طراز معين مثل مكان المشهد وزمانه لمنظر فى كاتدرائية بيزنطية • فإن كان المرء يريد ذلك الانطباع فهناك أشياء معينة لا بد له من فعلها أثناء الرسم أو التلوين أو الصياغة للنماذج أو المنظور أو الحلفيات أو تعبيرات الوجوه الى غير ذلك • هذا وإن كثيرا من الفنانين الأصلاء أمثال جويس وبيكاسو وسترافسكى يعرفون كيف ينتجون فى أساليب تاريخية مختلفة ، وكثيرا ما يفعلون ذلك الى حد معين • فهم يحبون أن يقيموا جوا أسلوبيا معينا مثل جو رافايل وموزار ، ثم ينحرفون عنه بطرق بارعة ، مدخلين خرافة جديدة على النكهة دون افسادها أو تدميرها • ومن ثم فإن التكنولوجيا الجمالية يمكن أن تتطور الى ما لانهاية على هذه الأسس لبيان أساسيات الأساليب المختلفة دون أن يعرض على الفنان ما ينبغى فعله بها بالضبط ، فإن مثل هذه المعرفة ، مضافا اليها الخبرة الادراكية ، قد تكون ذات نفع للفنان والمتذوق على حد سواء • وقد يحدث أحيانا أن عملا فنيا يبدو مزعجا ازعاجا مبهما للمتذوق ؛ لأنه لا يفهمه من الناحية الأسلوبية • وقد يساعد المرء على أن يدرك العمل الفنى ويتكيف معه من الناحية الجمالية أن يحدد موضعه بالنسبة للأساليب الماضية : كيف يتسق معها وكيف ينحرف عنها •

ويمكن أن تكون أساليب الفن القديمة ونماذجها حافزا قويا يثير الخيال ويحركه • فإن الفنان اذا ما حاول أن يكون أصيلا وخلاقا من الداخل فقط ، كثيرا ما يكتشف أنه قد أفحم ولا يجد شيئا يقوله ، وعندئذ يكون عقله وقمشته صفحة بيضاء • وسوف يدفعه الى سلسلة متصلة

الحلقات من الخيال شيء فى الطبيعة أو فى الفن : ولعل ذلك يكون مثلاً فى كيفية تحسين ذلك الشكل القائم • ولا ريب فى أن هذا الأسلوب التقنى نفسه فعال فى الاكتشاف العلمى والاختراع النظرية • فهنا يبتدىء المفكر الأصل عادة بالحالة الحاضرة التى عليها الأمور فى حقل من الحقول أو مسألة مستمرة ، هى النقطة التى توقف عندها التقدم السابق • فهو يرى الآلة أو يقرأ الكتاب الذى أصدره مفكر آخر ويكشف نقاط النقص ، والتفاصيل العاجزة عن إحداث الأثر ، أو المشكوك فى قدرتها على ذلك ، وخطوط التفكير التى لم تبلغ مداها والتى فى الامكان دفعها مسافة أبعد • أجل ان الانسان فى العلوم مقيد بالحقائق ، ثم هو فى الاختراع مقيد بالحقائق والرغبات البشرية • على أن الفنان – وإن كانت الضغوط الثقافية فى حقل الفن ربما ساندت خطأ من خطوط الخيال على آخر – هو أكثر حرية فى اطلاق العنان لحياهه حسبما يهوى •

ولا يخفى أن بعض الأخيـلة التى تغذى الخيال الخلاق هى من النوع التلقائى نسبياً ، الذى يدفع الى الحركة من الباطن وبطريقة لا شعورية الى حد كبير • وثمة أخيلة أخرى يمكن استثارتها جملة واحدة وبغير تمييز ، باستخدام العقاقير أو الوسائل الصناعية مثلاً ، هذا الى أخيلة أخرى تبدأ شعوريا بمشاهدة عمل فنى أو أعمال فنية موجودة أو بمشهد أو حادث أو موقف واقعى فى العالم الخارجى • وهنا تختلف الطريقة المميزة الخاصة بالفنان فى الادراك والتفكير عن طريقة غيره ممن يهدفون الى احداث شيء من التغير الفعال فى موضوع البحث الذى تم ادراكه • وربما أمكن اضافة أو تأكيد أشياء معينة ، وربما جاز الغاء أشياء أخرى أو التقليل من شأنها ، ويعاد تنظيم الوحدة الكاملة وربما تترجم الى « وسيلة » فنية مختلفة ، وقد تكون عملية من هذا القبيل شعورية واسعة الحيلة فى التخطيط أو تكون على عكس ذلك • وقد تكون أوتوماتيكية وأشبه بالأحلام الى حد كبير ، لا يوجهها الا دوافع وذكريات لا شعورية أو نصف شعورية ، تبرز بالادراك الحاضر وتبثى شكلاً جديداً من

جميع هذه العناصر • ومن المحقق أن مثل هذا العمل الفني الشبيه بالأحلام يصح أن يستمر بعد توقف الحافز الخارجى تماما • كما أنه قد يتواصل بصورة متقطعة أمد أيام أو سنوات ، متخذا حيناً شكل حلم اليقظة الذى لا هدف له ، وموجها حيناً آخر فى صورة شكل فنى محدد •

ويمثل المدخل التكنولوجى لهذه الظاهرات فى التربية الفنية الحديثة ، فهى ليست محاولة لاحتلال منهج منطقى أو آخر مختلف اختلافاً أساسياً ، وإنما هى محاولة للسؤال كيف يمكن جعل عمليات الفن العملية (العقلانى منها واللاعقلانى) أشد قوة وأبلغ فى قدرتها الأصلية على الخلق وأكثر نجاحاً فى بلوغ أهدافها الخاصة التى جرى اختيارها بحرية تامة •

وقد يبدو مثل هذا النوع من معالجة الفن والتربية نقیضاً يتعارض والعلوم والتكنولوجيا عند من يفكرون فىهما على أساس العلوم الدقيقة القديمة • على أن « الترابط الحر » ، قد صار بالفعل أسلوباً سيكولوجياً مقروراً ومعمولاً به فى حقلى علم النفس والطب النفسى • فالترابط الحر معمول به فى هذين العلمين بطرائق معينة ابتغاء لغايات معينة تختلف جزئياً وليس كلياً عن غايات الفن • وقد أتاح لنا التحليل النفسى شيئاً من البصيرة النافذة فى أعماق الأخيلة عند كل من الفنانين والأسوياء من الناس فضلاً عن العصاة • فأى فهم لطبيعتها وأسبابها وآثارها يمكن استخدامه فى التكنولوجيا الفنية بصورة تمكنتنا من الانتفاع بالظواهر المعينة لصالح الغايات المرغوبة •

ولما كان هناك ضرب من الفن يخفى الفن ويواريه ، فإن هناك كذلك نوعاً من الضبط والتحكم يقيد الضبط والتحكم • والترابط الحر فى التربية الفنية هو النوع الذى يرتب الأمور بصورة تسهل وتثير أقصى التخيل الحر الخلاق • وغنى عن البيان أن كل ثقافة تشجعه على امتداد الخطوط التى تراها آثماً ما يمكن ، على أن هذه الخطوط قد تكون من السعة والمرونة بحيث تتبع قيام قدر كبير من الاتجاه الذاتى الفردى •

وعلى أساس هذه الخطوط ربما جاز لنا أن نتوقع في فن المستقبل تقاربا متزايدا بين الاتجاهين العقلاني والروماتيكى المعادى للعقلانى . وربما تضمن هذا شيئا من بسط التكنولوجيا العلمية فى مجال الفنون بحيث يتغلب على المعارضات الراهنة ، جزئيا لا كلية ، وسيبذل جهد قوى للاحتفاظ بقيم المذهب الروماتيكى ، حيثما اشتدت الحاجة الى تلك القيم . ويلاحظ أن التكنولوجيات العملية المشابهة للعلوم التطبيقية الحالية والمختلفة عنها هدفا ومنهاجا سترداد تطورا فى حقل الفنون . فهى ستولى تجميع الخبرة عن أمثل الطرق وأقواها فعالية للوصول فى الفنون وبواسطة الفنون الى الغايات المرغوبة مهما تكن . وستكون هناك كما هو الشأن فى الوقت الحاضر ، تكنولوجيات معينة لكل فن على أساس وسائله الفنية وتقنياته وأهدافه ووظائفه ، فضلا عن تكنولوجيا أشد تعميما تخدم الفن كوحدة كاملة . فأما الفنون نفسها ، فستظل فيها مجموعة ضخمة متنوعة من التقنيات والعمليات العقلية : منها ما يوغل باختياره متمقا فى اتجاه التكنولوجيا أكثر مما يحدث فى الوقت الحاضر ، على حين أن منها ما يثبت حيث هو أو يتحرك فى الاتجاه المضاد للعقلانى . وفى علم الجمال وعلم النقد مثلا ، سيكون هناك فهم أكبر للتفاعل بين الاتجاهات المتعارضة وللقيم التى ينشدها كل منهما .

ان انتشار التفكير العلمى يلقى مقاومة أضعف فى علم الجمال منه فى الفن نفسه ، ولكن حتى فى ذلك الحقل نفسه لا يزال نفوذ الروحانية الروماتيكية وغيرها من التقاليد المضادة للعلم قويا . وهناك أيضا تمثل فكرة المنهج العلمى باطراد أسوأ تمثيل على اعتبار أنها جنوح الى قياس الجمال والى انشاء قوانين للذوق . والواقع أن تراكم المعرفة الاختبارية وما يرتبط بها من ظاهرات سيكولوجية واجتماعية واختبارها جميعا يمضى فى طريقه بخطا حثيثة ، ولكنه انما يمضى بطريقة أكثر بطئا وتقطعا مما يفعل فى الحقول التى يكون فيها ذلك العمل متعمدا وتعاونيا . وفى الحين نفسه يلاحظ أن الأفراد والمؤسسات ذات الاهتمامات العلمية لا يقفحون

أنفسهم الى مدى كبير فى دراسات للفنون • اذ ان هذه الدراسات انما ترك أساسا لمعالجة انسانية ، وهذه كثيرا ما تكون غير علمية بصورة متعمدة • على أن انتشار المنهج العلمى فى علم الجمال تقدم تقدما عظيما فى النصف الأول من القرن العشرين ، وتدل كل الدلائل على أن هذا المنهج سيستمر • وكلما انتشر ، زاد من سرعة الحفظ التراكمى ونقل المعرفة العملية فى الفنون •

١٦ - ما يحتمل وجوده من قيم واطصار للعلم والتكنولوجيا فى مجال الفن

لم يحاول هذا الفصل الدفع بضرورة بسط المناهج العلمية على الفنون أو علم الجمال جملة وبغير تمييز • وكل الذى ذهب اليه هو أن بسط تلك المناهج باعتدال شئء يحتمل أن يتم مستقبلا : لا فى جميع فروع الفن ، بل فى قلة منها تكون مساعدة العلم سهلة القبول منها • فأما علم الجمال البحث ، فان مثل هذا البسط يعود عليه بكامل الفائدة ، على شريطة تطوير مناهج جديدة مناسبة للظواهرات • والحق أن التكنولوجيا الجمالية أو علم الجمال التطبيقي - لو تم تطويرهما مع قدر مناسب من العناية بحاجات معينة وبما استجد من معرفة حول تأثيرات الفن فى الكائنات البشرية - تستطيع أن تزيد كثيرا من قدرة الفن على احراز الغايات التى هو موجه اليها •

فان استخدمت هذه القدرة المزيده بحكمة ، أمكن أن تعود نتائج ذلك بالنفع العميم على الفن والحياة ، ولكن لنكرر مرة أخرى فارقا أساسيا ذلك أن التطور ليس هو بالضرورة التقدم • ذلك أن القدرة المزيده التى يتيحها العلم لكل نشاط تقنى انما هى على الدوام سيف ذو حدين • فهى فى الفن شأنها فى الفيزياء تزيد من قدرة الانسان على فعل الشر زيادتها لقدرة على فعل الخير ، والتكنولوجيا بوصفها ذاك تتصف بالحياد ، فخيرها أو شرها يتوقف على الغايات التى توجه اليها أكثر مما يعتمد على نجاح

مناهجها أو كفايتها ، ويتوقف اختيار الغايات على أنواع الأفراد والجماعة والنظام الاجتماعى الذى يحكمها ، وقد شهدت الدنيا ما فيه الكفاية من أخطار التكنولوجيا الفيزيائية فى تنفيذ المآرب والغايات الأنانية والعدوانية والمتحيزة • ويوجه النظر اليوم الى تطبيق التكنولوجيا الجمالية فى الدعاية السياسية والعسكرية والتجارية شأن ما يحدث فى الاعلانات من • اقناع خفى • • وقد بدا هذا النوع من الاستخدام وشيكا ويبدو من المحقق أنه سينمو سريعا • أجل ان آثاره الحاضرة موضع شك ، فهو خليط من الخير والشر ، ومن الحكمة والحق ، مع امكانات تثير الفزع ، وهو بذلك يمكن أن يودى الى اهمال واضمحلال القيم الجمالية والفكرية والخلقية ، والى هدم أو تخفيض المستويات والى المزيد من ابتذال الفن فى غايات ارتزاقية أو عدوانية ، كما يمكن أن يكون أداة لفرض نظام صرزم موحد على العقل والمجتمع واخضاعهما لاضطهاد مقيت •

على أن هذه الأخطار نفسها تقوم أيضا فيما يتعلق بجميع الأنواع الأخرى من التكنولوجيا : الفيزيائية منها والبيولوجية والاجتماعية والسيكولوجية • فلو أنك تأملتها جميعا لبدا لك من المحال ارجاع الساعة الى الوراء ، ولو شئنا أن نفعل ذلك فليس ثمة طائل وراء الحى فى حقل بعد آخر على ضرورة ابعاد العلم عن هذا النطاق والاقصار على استخدام المناهج السابقة لعصر العلم الشخصية والانفعالية واللاعقلانية • اذ لا شك أن أكبر نتائج هذا الاتجاه الرومانتيكى فى الفن وعلم الجمال هو تسليم الميدان والقدرة الجديدة بأجمعهما الى قبضة من يستخدمونهما بأنانية بل ربما على نحو ضار • والطريقة الوحيدة التى تبشر بالخير وتضمن الحصول على قيم العلم وتجنب ماله من أخطار هى أن يعمد جميع ذوى النيات الطيبة من الناس الى تشجيع وتعزيز نمو المعرفة العلمية فى جميع الحقول ، والى التحقق من أن اتجاه تلك المعرفة يهينم عليه رجال من النوع ذاته ، مسئولون أمام الجمهور وتحت اشرافه ، يعملون للصالح العام • فعندئذ يمكن تكيف تفاصيل السياسة الاجتماعية حيال الفن بروح معتدلة ، وذلك

فى نقطة ما تقع بين النقيضين : الرقابة المتمركزة وانعدام المسئولية الفردية
انعداماً تاماً •

وبدمى أن السؤال النظرى النهائى هو : كيف يستطيع اختيار
أهداف الفن ومنافعه التى توجه نحوها التكنولوجيا ؟ الحق أن هذا السؤال
يقع خارج مجال هذا الكتاب • فلا الفلسفة ولا العلوم ولا التكنولوجيا
بقادرة فى الوقت الحاضر على اظهار صواب أو تفوق أية مجموعة معينة من
الأهداف ، جمالية كانت أم أخلاقية • ولكن ليس فى وسع وسيلة أخرى
أو منهج آخر طبيعياً كان أم خارقاً للطبيعة أن يقوم بذلك ، على حين أن
علمى الأخلاق والجمال المبنيين على المنهج العلمى يستطيعان على الأقل أن
يلقيا على المشكلة شيئاً من الضوء ، بمساعدتنا على فهم البدائل فهما أوضح
بالإضافة الى فهم النتائج المحتملة لكل طريقة من طرق العمل وكل نوع
من أنواع الفن • وهما يستطيعان مساعدتنا على فهم الأدلة والحجج المتصلة
بجميع نواحي كل نقطة يدور حولها النزاع ، من حيث أى النتائج أفضل
وأبها أسوأ ، وكيف ، ولماذا • كما يستطيعان مساعدتنا على فهم العمليات
السيكولوجية والاجتماعية التى يتم بها التقويم والبث والاختيار ، وكيف
تكتسب مستوياتنا وكيف يمكننا جعل هذه العمليات أكثر ذكاءً ونطبعها
بالطابع الإنسانى الرحب لو أننا شئنا ذلك • على أن ما نتخذه من قرارات
سواء فى ضوء هذا الفهم أو بدونه ، إنما هى أعمال ارادية الى حد كبير ،
يقف العليم ازاءها مكتوف اليدين فلا هو بقادر على اثباتها أو دحضها •
وكل ما نستطيع فعله هو أن نرجو أن تنتقل السلطة وتظل طويلاً فى
أيدى أقدر الناس على الاختيار بطريقة يعتبرها الخلف حكيمة وعادلة •

وفوق ذلك يرمى من وجهة نظر الفن أن يكون هؤلاء أشخاصاً
ذوى أذواق جمالية نامية نمواً رجباً يعطفون على قيم مختلف أنواع الفن
والقنان والمنهج والخبرة ، مبالغين الى فتح الأبواب أمام التجارب الجديدة
الحررة ، بدلاً من حبس الفن فى مسارب قليلة ضيقة وقديمة • ويرجى

أيضا أن يحاولوا تدعيم دور الفنون فى التطور الثقافى ، واضفاء المزيد من الاحترام الذى تلقاه ، وزيادة الجوائز التى تمنح لمن يحسنون عملا فيها . على أن الفنون ستظل بعد هذا كله سيلا واحدا فحسب للتقدم الثقافى • فلا بد من وضع مناشطها فى اطار خطط أكبر مع اخضاعها فى بعض الأحيان لاهتمامات جديدة ، بينما هى فى أحيان أخرى ، تسلم زمام القيادة فى التمسك بأهداف مثالية للتطور والتقدم • فليست القيم الجمالية الا واحدة فقط من بين أنواع كثيرة من القيم البشرية ، ولكنه نوع قد أهمله حديثا العلم والسياسة الاجتماعية • وفى الامكان جعل الهدف الرئيسى من الجهود العلمية فى مضمار الفنون المساعدة على تحقيق ما يكمن من قيم فى الفن تحقيقا أوفى من الناحيتين النظرية والعملية ، وفى الوقت نفسه تحاشى شروبه الكامنة •

١٧ - الخلاصة

ان الأعمال الفنية أدوات من صنع يد الانسان قصد بها احداث تأثيرات سيكولوجية فى المشاهدين : فرديا واجتماعيا • وهذه التأثيرات تتضمن استجابات ادراكية وتخيلية وعقلانية وارادية وانفعالية ، وتتضمن أيضا تكوين اتجاهات حيال أنواع معينة من العمل والعقيدة • هكذا تستخدم الأعمال الفنية ، وهكذا ظلت تستخدم منذ الأزل ، حتى فى الحالات التى لم يقصد فيها الناس الى ذلك شعوريا • وليس فى ذلك أى تناقض مع كونها تستخدم أيضا وسيلة للتعبير الذاتى عند الفنان •

ومن الجلى أن الكتاب القدماء وكثيرا من المحدثين قد ميزوا ما للفن من طبيعة تقنية ، وهو أمر أخطأ بعضهم فى السنوات الأخيرة فأنكروه • فان كلا من التقنيات الفنية والنوعية وضعت تحت اسم عام هو الفن Techne وعندى أن ما بينهما من قرابة قد غطى عليه ماجرت به العادة حديثا من قصر لفظة « التكنولوجيا » على المهارات والمنتجات الفنية ، وقصر مصطلح

« الفن » على الجمالية وحدها • ومع أن أهدافهما المعينة تختلف اختلافاً مائلاً ، فإن بينهما قدراً كبيراً مشتركاً كما أنهما تطوراً معاً •

وقد تباطأت الفنون والتقنيات الجمالية فى تبنى طرائق التفكير العلمى بما فى ذلك التخطيط الذكى للوسائل المؤدية الى غايات معينة • ولعل هذا يساعد على تفسير ما تتسم به من نقص نسبى فى التراكمية • وهى عرضة لأن تتغلغل فيها الآن على نحو مطرد طرائق التفكير العلمىة ، ويرجع أن تزداد تغلغلاً فيها فى المستقبل ، ساءت عقبى ذلك أم حسنت • وسيكون التغير عندئذ جزئياً واختيارياً ، يتقبله الناس - ان قبلوه اطلاقاً - بمحض ارادتهم باعتباره وسيلة يحرزون بها بطريقة فعالة أكثر مايرام احرازه فى الفن ، وبعض أنواع الفنانين أميل الى المناهج العقلانية من غيرهم • وقد يعود ذلك بنتائج حسنة أو سيئة ، فان ذلك يتوقف على الغايات المنشودة والوسائل المستعملة ، وليس من الضرورى أن يعنى « التفكير العلمى » استخدام القياس الكمى والماكينات أو المناهج المنطقية الباردة ونبد واستبعاد الانفعال الشخصى والخيال والدوافع التى لم يترو فيها صاحبها مقدماً • وليس معناه أنه ينبغى للفنان التفكير فى آثار عمله أثناء خلقه له •

هذا وان مفهوم « التقنى » كما يطبق على المهارات والمستحدثات الفنية ، أرحب مجالاً من مفهوم « البراعة الفنية » كما يجرى تعريف هذا المصطلح عادة • فان الأول يشمل أشكال الفن وأساليبه ومضمونه السيكولوجى من حيث ما يكتسب ويتداول بين الناس ثقافياً • وتتألف تكنولوجيا الفن أو طابعه « الشعرى » - والتى لا تزال الى حد كبير سابقة لعصر العلم - من نظريات وقواعد متراكمة عن طريقة عمل الأشياء • وتشمل مثلاً جمالية ومستويات للقيم ، بعضها يتضمنه الآن موضوع علم الجمال •

هذا والعلم والتفكير العقلانى هما أكثر ملائمة لعلم الجمال - البحث منه والتطيقى - منهما لممارسة الفن ، بيد أنهما حتى فى ممارسة الفن

أخذ استخدامهما يتزايد ، وهذا يشكل رد فعل جزئى ضد الحركة المتطرفة المعادية للعقلانية التى تمثلت فى المذهب الرومانيكى فى أوائل القرن التاسع عشر ، ومع تقدم العلم فى مختلف الميادين ، فإنه ينزع الى تكييف مناهجه وتهيتها لأنواع جديدة من الظاهرات والحاجات والمشاكل الجديدة التى يلتقى بها فى تلك الميادين • والتفكير العلمى فى حقل الفن مختلف عنه فى الحقلين الفيزيائى والرياضى • وان الاعتقاد بأن الفن والعلم هما بالضرورة خصمان انما يركز على سوء فهم لهما كليهما •

وقد بذلت فى العقود الماضية محاولات مبسرة فى حقلى تكنولوجيايات الفن العقلانية والمضادة للعقلانية بكل من أوروبا وآسيا • وتترع المناهج المضادة للعقلانية - كما هو الحال فى عقيدة تشن ان - الى تطوير قواعدها الخاصة شبه العقلانية ، على أن قدرا أكبر من المعرفة السيكولوجية لا بد منه للوصول الى قدر كاف من تكنولوجيا الفن ، وفى الامكان أن تكون قواعد تلك التكنولوجيا مماثلة لقواعد العلوم التطبيقية المعاصرة : وهى ليست أوامر تصدر ، وانما هى طرائق مقترحة للقيام بطريقة فعالة بأى شىء يريد الانسان القيام به •

الفصل الحادى والعشرون

سنوات التفسير فى تاريخ الفن

٩ - التفسير والوصف التفسيرات الجزئية

لا ريب أن العقل الناضج المتطلع لا يقنع بمشاهدة الأحداث دون أن يحاول فهم أسبابها وآثارها . فمنذ أيام فرانسيس بيكون اشتد ربط البحث عن التفسيرات السببية فى العلم بالبحث عن وسائل التحكم ، فعندما يبدو أن مجرى الأحداث يؤثر فىنا سواء للصالح أو الطالح بأن يشبع رغباتنا أو يخيبها ، فإننا نتساءل كيف يمكن إعادة توجيهه بحيث يشبع رغباتنا على نحو أكمل . وقبل يكون بزمان بعيد ، أقدم الناس على دراسة التاريخ بهدف - من بين أهداف أخرى - هو مساعدة الإنسان على الاتعاظ بعبرة والتصرف بحكمة مستبيرا بتجارب الماضى . وخاصة عن طريق فهم أسباب الأزمات الماضيه وكيف يمكن تجنبها مستقبلا . ويلاحظ أنه - حتى فى الحالات التى يكون فيها التحكم بعيد النال أو مستحيلا - يحب المفكرون المراقبون أن يكتشفوا تفسيرا مقبولا للأحداث الكبرى مثل سقوط روما ، أو لعمليات هامة مثل التطور .

ومنذ عهد هيوم ، أدرك معظم الفلاسفة أن ما نعتبره عادة تفسيراً سببياً إنما هو فى جوهره استنتاج من ارتباطات مشاهدة بين الأحداث فى الخبرة البشرية . فليس فى استطاعتنا أن نعلم بالتحقيق الطبيعة الجوهرية للعلية فى الحقيقة المطلقة . على أن الناس بسبب جميع ما لديهم من أغراض

عملية وكثير من أغراضهم النظرية ، يقنعون في العادة بالتفسير الجزئية
والتي هي أكثر سطحية على المستوى الاختباري على أساس العلاقات
المشاهدة بين الظاهرات •

وهناك أنواع كثيرة من التفسير والعلاقة العلية يمكن تبينها في
الفلسفة والعلم • وهي تختلف فيما بينها قليلا من حيث نوع الشيء الذي
يلتمس له تفسير ، وكذلك من حيث سياق البحث وما لدى الباحث من
اهتمام خاص • وبعض الأشياء التي يراد تفسيرها أحداث بعينها مثل اغتيال
يوليوس قيصر • وربما تسائل المرء في حقل تاريخ الفن عن السبب في
أحداث تغيير في الأسلوب : مثل ما صدر عن ايلجريكو من تشويه متزايد
للتكوين التشريحي • أهو راجع الى إصابته باللابؤية Astigmatism
في بصره - كما اعتاد بعض النقاد الأكاديميين أن يقولوا - أم الى ما تعرض
له في مستهل حياته من مؤثرات بيزنطية ، أم الى ما اتسمت به أسبانيا من
نزعة دينية شديدة ، أم الى أن هذا الأسلوب بدا كأنما هو الخطوة التالية
قدما بعد مذهب اللازمات (١) Mannerism عند تنتورتو (٢) ؟ أم الى
مجموعة من عوامل عديدة مختلفة ؟

فأما في فلسفة تاريخ الفنون ، فليس يعني كثيرا تفسير الحالات
الخاصة بقدر ما يعني تفسير العمليات والاتجاهات العامة ، وكذلك أيضا
المناهج العامة للتفسير ونظريات العلية • ويعالج هذا الفصل مسألة تفسير
التطور في الفن وكذا الاجابات الرئيسية المقترحة لذلك التفسير •

وقديما نظر الناس الى التطور ليس فقط بوصفه شيئا ينبغي تفسيره ،
بل بوصفه طريقة لتفسير أشياء أخرى منها الفن • وقد قدم هربرت
سبنسر قانونه العام عن التطور ، بوصفه تفسيراً للنشوء والنمو في كل

(١) اللازمة : كما ورد في معجم الوسيط : عادة فعلية أو قولية تلزم المرء فيأتيها
دون ارادة منه ولا شعور (المترجم)

(٢) تنتورتو : هو الرسام جاكوبو روبنستو (١٥١٨ - ٩٤) وهو أعظم مصوري
المدرسة البندقية المتأخرة • (المترجم)

حقل • وتقبل الناس « قانون الاختيار الطبيعي » الذى وضعه دارون باعتباره مفسرا لعدد ضخم من الظواهر الـيولوجية ، مثل الحفريات والـلون الواقى فى الحيوان وما يقوم من تشابه تركيبى ووظيفى بين القرود العليا والـانسان • وفى ثانيا نقده لهذا الرأى ، أوضح توماس هكسلى أن التطور لا ينهض تفسيرا للعملية الكونية ، وإنما هو يقارب بيانا يقوم على أحكام عامة لمنهج تلك العملية ونتائجها • ونحن نسلم بأنه على التحقيق تفسير غير واف ، فهو لا يفسر القوة أو القوى التى أنشأت العملية التطورية ووجهتها ولا تزال توجهها – وقول هكسلى إنما يتضمن تميزا حادا بين التفسير والوصف ، وأنه مهما يبلغ من وفاء الوصف وامتلائه ، فإن العملية لا يمكن « تفسيرها » على أساس « كيف » وحدها ، والتفسير يتطلب اجابة عن السؤال « لماذا ؟ » وبأية قوة متحركة ؟ وكن أن أتاح هذا التمييز بين الأمرين لأوربا الفيكترية منفذا لاعادة ادخال العقيدة الدينية التى ادعت أن لديها الاجابة على قوله « لماذا ؟ » ، كما أتاح فرجة أيضا للمذهب الطبيعى والارادى كما هو الحال فى مبدأ « ما لا يمكن معرفته » الذى نادى به سبنسر •

وقد طبق تميز هكسلى هذا بين الوصف والتفسير على مسألة تفسير التطور نفسه ، فى الحقلين العضوى والثقافى كليهما ، فإذا لم يكن ايضاح كيفية حدوث الأشياء تفسيرا على الاطلاق – وإذا نحن لم نستطع أن نوضح « لماذا » أو بواسطة أى وسيلة يحدث التطور ويمضى فى طريقه – فإنا (كما يقولون ردا على ذلك) لا نستطيع تفسير التطور اطلاقا ، وكل ما نعمله أن نصفه فقط •

ولا شك أن شيئا من التميز على هذا النحو صحيح ومفيد • وقد تبعنا حتى الآن فى محاولتنا مجرد التدليل على أن التطور حديث فى الفن ، وبيان الطرق الرئيسية التى حدث بها ، مثال ذلك عن طريق عمليات التحرر الثقافى والتراكم والتعقيد والتبسيط • وهذه الدعوى الرئيسية الداهية الى

أن التطور فى الفن يحدث بطرائق معينة ، يمكن بحثها ومساندتها بغير ادخال أية نظرية مهما تكن حول سبب التطور • فان مناقشة المسألة على هذا الوضع قدممكتنا من تجنب كثير من القضايا المربكة على طول الطريق • ومع ذلك ، فان تجنب تلك القضايا تجنباً تاماً يكون بمثابة الاكتفاء بمجرد قشرة أو محارة احدى النظريات وتجاهل مجموعة من أشد نواحي البحث امتاعاً وإثارة للجدل •

لخصنا لك حتى الساعة أهم النظريات ، وألغنا بين حين وآخر الى القضايا العلية فى الفصول القليلة الأخيرة • وستولى الفصول التالية - بغير تقديم حلول جذرية جديدة ، وفى ايجاز وبساطة - وزن تلك النظريات وربطها بعضها مع بعض وبخاصة ما لا يزال منها يحتفظ بشيء من الحيوية فى الوقت الحاضر • وسيتضح أن واحدة بمفردها من نظريات العلة لن تكون وافية كافية • ويبدو أن هناك عناصر من الصدق فى كثير منها كما أنها ليست متضادة تماماً • ولعل السبيل الوحيد المعقول فى فلسفة التاريخ الآن هو اتباع ضرب معتدل من التعددية التى توزن فيها كثير من الفروض •

ويواجه تفسير الأحداث التاريخية صعوبات خاصة ، درسنا كثيراً منها فى فصول سابقة • والمواقف التاريخية - على النقيض من المواقف التى يمكن التحكم فيها بصورة صناعية كما يحدث فى احدى العمليات أو أحد المختبرات الكيميائية - لا تكرر نفسها بالضبط تماماً بحيث تسمح بصياغة قوانين وصفية دقيقة ، يمكن بدلائها تفسير أثر ما أو التكهّن به فى ثقة تامة • فمن المحال علينا أن نعاين الأحداث التاريخية الماضية معاينة مباشرة ، ذلك أن ما قد حدث وما أدى الى حدوث تلك الأحداث لا بد من استنتاجه من أشتات أدلة وشواهد جزئية لا يمكن الاعتماد عليها فى كثير من الأحوال • ومن المحال اجراء التجارب على السلوك البشرى الشامل على أى نطاق واسع • أجل ان التجارب توضع موضع الاختبار كما يحدث فى نظام جديد للحكم أو أسلوب جديد من الفن ، ولكن ذلك لا يكاد يتم

بأية حال تحت ظروف مقتنة ، تسمح بالتحليل الموضوعي للأسباب والنتائج بالمقارنة مع مجموعة ضابطة ، وأن ما تسم به الأحداث الثقافية من تنوع هائل وتعقد جسيم يجعل من العسير تمييز ما فيها من تكرارات دقيقة . وتبدو الظواهر الثقافية كأنما هي تغير سلوكها على الدوام . ثم ان متغيرات مجهولة لا يمكن التنبؤ بها لا تفتأ على الدوام تقلب تنبؤاتنا رأساً على عقب .

ونظرا لقلّة ما لدينا من القوانين المفسرة الكافية ذهب بعض أصحاب النظريات من العلماء الى أن التفسير الكامل الوحيد لحادثة معينة هو الوصف الكامل لجميع الأحداث السابقة ، وهو أمر محال بطبيعة الحال ، وكثيرا ما حذرنا الفلاسفة من أن الحادثة أو الحالة لا يتم تفسيرها تماما بمحض تعقب تكوينها ، وخاصة عن طريق تتبع سلسلة مساعدة من الأحداث المؤدية الى الحادثة أو الحالة الراهنة (١) .

ولا يزال الانقسام التام بين الوصف والتفسير يستخدم وسيلة لمهاجمة مذهب التطور في الحقل الثقافي . وهو بوصفه هذا يعد الى حد كبير احياء للنوع القديم المتطرف من التبيان التاريخي Historism الذي حاول أن يقيم فارقا حادا بين التاريخ والعلم . ونظرا لأن الأحداث التاريخية فذة ، فإنه يجادل بأنه لا سبيل الى قيام قوانين في التاريخ ، ومن ثم فلا تفسير ولا تنبؤ . ولا يخفى أن التطور انما يتعرض للمهاجمة على أساس أنه لا هو بمستطيع أن يفسر أى شئ ولا أن يجد من يفسره .

ومع أن هذا الجدل يحتوى على عناصر الصديق المألوفة ، الا أنه من الناحية الأخرى يغلو كثيرا . فان مثل هذا الانقسام البالغ الحدة بين

(١) عن المقالات للنقدية التي تبحث في « المنهج التكويني » في تخيل الأشياء في صورة تاريخية ، بقلم سدنى هووك وغيره ، انظر ما كتبه ج . هـ . واندال « الطبيعة والتجربة التاريخية » Nature and History Experiment (كولومبيا ، نيويورك ١٩٥٨) ص ٦٤ ع ٢٠ . وانظر ايضا كتاب « نظريات التاريخ » Theories of History لباتريك جاردنر .

الوصف والتفسير - شأن ما هو قائم بين التاريخ والعلوم - يعد شيئا مفرطا ولا مبرر له . فمن المتفق عليه أن التفسيرات « الكاملة والمؤكدة والنهائية » مستحيلة في التاريخ كما هي مستحيلة في العلم والفلسفة . ولكن التفسيرات « الجزئية والمؤقتة والاختبارية » ليست بمستحيلة ، وهي أشق في نظريات التاريخ منها في العلوم الدقيقة ، ومن ثم وجب أن تكون متواضعة فيما تدعيه من دعاوى . ومع هذا القدر من التحذير تصبح الفروض التفسيرية ممكنة فيما يتعلق بالتاريخ الثقافي بما في ذلك تاريخ الفنون ، قدر ما هي ممكنة في المواطن الأخرى من العلوم الاختبارية ، حيث يمكن اختبارها شيئا فشيئا على ضوء المعطيات الاختبارية ثم تدعيمها أو اضعافها أو تصحيحها . ذلك أن تفسيرا صادقا - وإن يكن جزئيا - يعتبر خيرا من لا شيء ، إذا لم نعد خطأ أنه كل التفسير وأنه التفسير الضروري والوافي ، وإذا هو لم يعطنا صورة كاذبة ومشوهة لتتابع الأحداث بكماله . ترى ما هو التفسير ؟ وإلى أي حد يحتاج إلى إيضاح العلاقة العلية ؟ هناك كما هو مألوف معان وآراء مختلفة . فلفظ يفسر بمعناه العادي يعني أن « يبسط المرء أو يوضح شيئا لنفسه . أو أن يفهم سبب شيء أو أصله » . كما ورد في المعاجم . فكل طريقة تساعد على الاتجاه نحو الفهم يمكن وصفها بأنها تفسير في حدود هذا المعنى الشائع . وفي بعض الأحيان يكون التركيز على السبب أو الأصل ، ويكون في أحيان أخرى على تأويل مصطلح أو فكرة ، وفي أحيان أخرى أيضا على بيان للدافع أو الهدف وهكذا ، ثم إن « القاموس الفلسفي » Philosophical Dictionary 1942 يعرف « التفسير » بمعناه العام بأنه « عملية أو فن أو وسيلة أو منهج لجعل حقيقة ما أو رواية ما واضحة جلية ، وأنه النتيجة أو التعبير لما جعل واضحا » . وربما كان هذا هو المعنى المنسوب إلى شيء أو كان وصفا تكوينيا له .

على أن هناك أيضا مفهوما آخر للتفسير أشد صرامة وتشددا في كل من المنطق والعلوم الرياضية والفيزيائية . ويورده معجم وبستر الأمريكي

على النحو التالى : « ايضاح (ظاهرة) بوصف كونها قابلة للتحديد عن طريق ظروف وحوافر معروفة أو الاستدلال عليها من مقدمات مقبولة » . والتفسير بمعناه التقنى كما ورد فى القاموس الفلسفى هو « طريقة اظهار بصورة استطرادية منطقية أن ظاهرة أو مجموعة من الظواهر تتمثل لقانون بوساطة علاقات عليّة أو قرائن وصفية » . وهناك ثلاثة أنواع من التفسير العلمى حسبما يرى هذا المرجع : تكوينى (على أساس الظروف المباشرة التوبة التى تنتج احدى الظواهر) ووصفى (العناصر المادية للظاهرة) ، وغائى (الغاية المقصودة أو التى يراد بلوغها) . والتفسير لا يحتاج الى تأكيد السبب ، وذلك لأنه يمكن أن يكون « البحث عن التعميمات التى ترتبط متغايراتها ارتباطا وظيفيا بحيث يصبح فى الامكان حسابان قيمة أى متغير مفرد وفصلها عن قيمة المتغيرات الأخرى ، سواء أكانت العلاقات العلية جديرة بالملاحظة أم متضمنة على نحو جوهرى ، أم لم تكن هذا ولا ذاك » .

وقد دار فى الآونة الأخيرة نقاش كثير حول طبيعة التفسير فى كتابة التاريخ ، وبخاصة فيما يتعلق بإمكان اقترابه من تفسير العلوم الطبيعية من حيث اقامته على قوانين عامة . وعلى النقيض من أولئك الذين جنحوا الى فصل التاريخ عن العلم ، والدفع بأنهما يختلفان اختلافا جوهريا ، راح كارل . ج . همبل فى بحث له نشر عام (١٩٤٢) وكثر اقتباسه ، يجادل بأن القوانين العامة لها وظائف متماثلة تماما فى كل من التاريخ والعلوم الطبيعية على السواء ، وأنها تشكل أداة لا غنى عنها للبحث التاريخى ، بل انها تشكل الأساس المشترك لاجراءات متنوعة كثيرا ما تعد أنها تميز العلوم الاجتماعية بالتفاضل مع العلوم الطبيعية . وهو يعرف القانون العام بأنه : « بيان له صيغة شرطية عامة قابل للاثبات أو الدحض بوساطة نتائج اختبارية ملائمة » ، فهو يماثل تقريبا الفرض العام ، وأنه يؤكد وجود استطراد منتظم من النوع التالى : « فى كل حالة تحدث فيها بمكان ووقت معين حادثة من نوع معين (س) ، تحدث حادثة من نوع معين هى (ع)

فى مكان وزمان يرتبط بطريقة معينة بمكان وزمان حدوث الحادثة الأولى» .
ويقول هبيل ان مثل هذه الفروض تستخدم فى التفسير والتنبؤ التاريخى ،
وهى تدل على أنه كلما حدثت أحداث من النوع الموصوف فى المجموعة
الأولى ، حدثت حادثة من النوع الذى يجب تفسيره . ويستطرد هبيل
فيقول : انه لا فرق من هذه الناحية بين التاريخ والعلوم الطبيعية ، فكلاهما
لا يستطيع أن يقدم بيانا عن مادة موضوعه الا بلغة المفاهيم العامة ، كما أن
التاريخ لا يستطيع فهم الفردية الفذة لموضوعات دراسته أكثر ولا أقل من
الفيزياء أو الكيمياء » .

ويورد باترك جاردنر (١٩٥٩ ص ٢٧٠) بعض الاعتراضات على
هذه النظرية : ويخص بالذكر منها أن محاولات تقرير « القوانين »
المفروضة مقدما فى التفسير التاريخى غالبا ما كانت غامضة ونوعية ، والا
فهى مسرفة فى تحديدها وتخصيصها بحيث لا تنهيا لها صفة القوانين .
وفوق هذا فان و . هـ . والشى فى مقال له حول « المعنى فى التاريخ » ،
(جاردنر ص ٣٠٣) يزداد امعانا فى اتهامه بأنه : « على الرغم من كل
ما قيل عن هذا الموضوع ابان السنوات المائتين الأخيرة ، لم يأت أحد بنموذج
محترم لقانون تاريخى » . (وهو يرى أن محاولات كونت وماركس
وتوينبى لم تصل للمستوى المطلوب) . وواضح أنه حتى أولئك الذين
يقدمون هذه القوانين يبدون غير واثقين من الظروف التى ينتظر أن تطبق
فيها . ويشير هبيل نفسه الى أن كثيرا من التفسيرات المقدمة فى التاريخ
انما تقوم على « فروض احتمالية » لا على فروض عامة فهى من ثم
« تخطيطات تفسير » لا تفاسير كاملة ، أى أنها اشارات مبهمة عن القوانين
والظروف التى قد تكون مناسبة لها . فهى بحاجة الى ملء ما بها من ثغرات
لتصبح تفسيرات كاملة التكوين .

ولعله لا يجدر بنا أن نبالغ فى أسفا على افتقار علم التاريخ الى
القوانين العامة ، وذلك لأنها فى حد ذاتها لن تيسر للدارسين فهمها كاملا

للأحداث التي تمثلها • وعلى حد قول جاردنر ان من مهمة التفسير أن يجعل الشيء واضحا جليا ، وهذا أمر يندر أن يتحقق ، ان يتحقق على الإطلاق » وذلك بمجرد اظهار أنه ذلك النوع من الأشياء الذي يمكن دائما توقع حدوثه في أنواع معينة من الظروف • (١٩٥٩ ص ٢٧٠ ، انظر و • دارى في كتابه « القوانين والتفسير في التاريخ » أو كسفورد ١٩٥٧) • على أن هذا التحديد ينطبق كذلك على جميع أنواع التفسير التي تمت محاولتها • وهى تبن أساسا أن الحادثة أو الفكرة موضع البحث هي جزء من نوع أكبر أو اتجاه علّى ، وأنها تنسجم في مركب أكبر يتألف من عوامل متفاعلة • وهذا كله يتركنا وجها لوجه أمام هذا السؤال : « كيف ولماذا تنهأ في المقام الأول لهذا الوضع الغالب أن يصير الى ما هو عليه ؟ » •

ولما كان الأمل في العثور على قوانين تاريخية مضبوطة في الوقت الحاضر يعد ضربا من البعد عن الواقعية ، فلعل من المستحسن أن نمضى في طريقنا متخذين شيئا أقل طموحا • فنحن نستطيع أن نتقبل كتفسير جزئى أى شيء يبدو أنه يشير بفهم أكبر للموضوع ، أى يجعل الحقيقة المطروحة للبحث مفهومة ، ونظرا لافتقارنا الى القوانين العامة ، نستطيع أن نطور عددا من « الفروض الاحتمالية » ، ليس من الضروري أن تكون من النوع المنهجى الرياضى ، بل تكون بشكل أحكام عامة تقريرية منهجية ، عرضة للتصحيح على ضوء أبحاث أكثر دقة •

ويمكن صياغة هذه الأحكام العامة في حذر بوصفها اتجاهات واضحة في ظروف معينة • فيستطيع المرء مثلا أن يقول ان (أ) كثيرا ما ينزع تحت ظرفى (ب) ، (ج) أن يعقبه (د) ، وهذا يدل ضمنا على أنه على ضوء ما اجتمع لنا حتى الساعة من المشاهدات يبدو (أ) كأنما له أثر في توجيه (د) ، أو أنه بطريقة أخرى مرتبط يقينا مع (د) ، وقد يكون التأثير ضئيلا أو شديدا ، ثابتا أو عارضا ، حسبما تقتضيه قلة أو كثرة من العوامل

المساهمة . فيقال مثلا ان شعبا حياته مفرطة اليسر ، وأعداؤه قليلون وغذاؤه وفير، وجوه معتدل، ينزع الى أن يصبح بليدا كسولا مولعا بالترف . وأن تركز الثراء طويلا في أيدي أرستقراطية راسخة القدم لها تقاليد في الاستمتاع الرقيق المهدب يبدو أن يشجع تنمية الفنون الزخرفية ووسائل الترفيه والطقوس الدينية . مثال ذلك حالة اليابان كما تصورها « قصة جنجي » Genji غير أن مدى ما تنسم به هذه الميول من قوة وانتظام وثبات لا يمكن بيانه دون قدر كبير من الدراسة المقارنة . والقول « بأن الحاجة أم الاختراع » انما يعد ضربا من أنصاف الحقائق في أغلب الأحوال، فهو لا يصدق الا في ظروف معينة تساندها أسباب معاونة معينة ، مثلما يحدث عندما تتوفر في الناس الرغبة وقدرة المبادرة والشجاعة والمعرفة الأساسية والمهارة لاختراع ما يحتاجون اليه ، على أنه قول به من الصدق القدر الكافي لجعله تفسيراً جزئياً في كثير من الحالات وفي التطور العام للتكنولوجيا ، فان لم يكن فرضاً ناضجاً كاملاً ، فهو على الأقل بداية نحو فرض من هذا النوع . والقول بأن « التاريخ يعيد نفسه » حقيقة جزئية . كما أن القول بأن « التاريخ لا يعيد نفسه » هو قول صادق الى حد ما .

والحق أن كثيرا من الأحكام العامة التي قدمت الينا في صورة قوانين على يد فلاسفة من أمثال كونت وماركس وسبنسر والتي وصمت فيما بعد بالزيف والخطأ ، انما تحتوى على عنصر من الصدق والاحتمال . فهي تصف أنواعا من تعاقب الأحداث التي تحدث غالبا ولكن ليس دائما . وهي تستحق الاختبار العلمي ، لا أن تقبل جملة أو ترفض جملة ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن النظرية القائلة بأن الاكتشافات المتعاقبة لمصادر الطاقة الجديدة قد أفضت في الماضي الى تغيرات وتطورات ثقافية بعيدة الأثر ، تصل الى خلق مراحل جديدة في التطور الثقافي (١) . ويمكن اعادة صياغة هذه النظرية في شكل فرضية عليا . مفادها أن الزيادات

(١) هوبيل ص ٦١٩ . انظر ل . ا . هوبل في Energy and the Evolution Culture American Anthropologist مج ٤٥ (١٩٤٣) ، ص ٢٢٥ - ٢٥٦ .

الكبرى فى ضبط الطاقة تنزع الى انتاج مراحل ثقافية متطورة الى درجة عظيمة - كما يحدث فى كثير من الأحيان - متبادل : فان مثل هذه المكتشفات هى أيضا نتيجة تطور ثقافى أسمى ، كما هو الحال فى التكنولوجيا العلمية . أما أن ينتج عن كل ذلك تطور مستمر فهذه مسألة عويصة تحتمل النقش والجدل ، فان اكتشاف القوة النووية قد يؤدى الى ابادة الجنس البشرى أو اضعافه وراثيا .

ولا تقصر الفروض والتفسير الجزئية للتاريخ على النظريات العلية المحددة ، وان احتوى معظمها على بعض مضمونات عليّة . وتتخذ بعض تلك النظريات نهجا لها وصف ما فى التاريخ من عمليات ثابتة ومتكررة والطرائق والأساليب والقوى التى تحدث بها التغيرات التاريخية . فان كان حقا أن الفن والثقافة يتطوران ، فان هذه المعرفة تساعد على زيادة فهمنا للتاريخ وان لم تكن تفسيريا كاملا . فان أية معرفة عن كيفية ترابط عمليات التاريخ الرئيسية هى تفسيرية بالمعنى العريض لهذا المصطلح . ومما يساعدنا على تفهم التاريخ والتطور كليهما أن نعلم أن التطور يكون أحد المظاهر فى نموذج دائرى أكبر أو لا يكون ، كذلك مما يساعد على تيسير تفسير التطور أن نعلم أنه يحتوى على عمليات عديدة واسعة النطاق مثل الاختيار الطبيعى والانتشار الثقافى . فهذه أساليب وقوى (Mechanisms) يمضى بها التطور قدما . كذلك يمكن اعتبارها أسبابا مساهمة فى احداث التطور . وهى فى بعض الأحيان تعمل وعندئذ يبدو أنها ذات أثر كبير ، وفى أحيان أخرى ينتفى ذلك ، وكما هو الحال فى سلوك الألكترولونات والبروتونات فان أسلوبا من هذا النوع لا يمكن عادة النظرة العارضة ملاحظته مباشرة . ورغم أنه يدرك على أنه استثنائى وليس صورة مطابقة للحقيقة المطلقة ، فلا بد من استنتاجه من الأدلة الحسية عن طريق وسائل تقنية دقيقة ومعقدة ، ذلك لأنه يعمل على مستوى أعمق ، الأمر الذى يندق معه كشفه بالخبرة الحسية العادية . والأساليب التى تكشف بالتالى مثل

العناصر الكيماوية وتفاعلاتها هي ، أقل عددا بكثير وأشد انتظاما في عملها من وفرة الظواهر الحسية كما تشاهد في الخبرة العادية ، فان ما يبدو للنظرة العارضة أنه ظواهر نائية متنوعة تماما مثل غير زهرة مدارية وعظام زاحفة متججرة ، يتبين أنها أمثلة للعملية الأناسية نفسها ، وأنها تعمل على امتداد خطوط مختلفة نوعا ما تحت ظروف مختلفة . فان اكتشاف أوجه الشبه الخفية والأنماط المتكررة دون الظواهر مما يحول الفوضى والتنوع الواضحين الى نظام وبساطة ، يشيع الفهم جزئيا . وهذا يصدق بصفة خاصة - كما هو الحال في الاختيار الطبيعي - حين يمكن استخدام المبدأ العلمى كأداة للتكهن والضبط .

وعملية الانتخاب الطبيعي هي احدى الطرق التى يعمل فيها التطور ، وهناك عملية أخرى هي الانتخاب الصناعى فى تربية الحيوان . وتساعد فكرة الاختيار الطبيعي على تفسير التطور باظهارها الطريقة التى يعمل بها . ومع ذلك ، فان الاختيار الطبيعي ليس من الضروري أن يتوافق دائما مع التطور . ذلك أن الاختيار الطبيعي - كما رأينا - يشجع الانحطاط Devolution فى بعض الأحيان ، عندما تكون هناك أنماط أقل تقدما فى معارج التطور أصلح للبقاء . والتطور والاختيار الطبيعي عمليتان متميزتان الى حد ما ، ولكنهما تتوافقان على وجه الجملة . والواقع أن المعرفة بهما كليهما تساعد على تفسير عدد ضخم من عمليات أبسط منهما ، باظهارها بالتفصيل كيف يعملان . وذلك بوجه خاص بكشفها عن الخطوات المتوسطة والقوى الغامضة المتضمنة فيهما . ونظرية التطور بوصفه عملية كلية تفرض وجود تشوؤ أو نمو من الشيء المفرط البساطة وعدم التحديد الى الشيء المفرط التعقيد والتحديد (كما هو الشأن فى الانسان والثقافة والفن) . ولكن حتى خرج علينا دارون بأرائه لم يتوصل أحد الى فهم خطوات التطور الوسطى الغامضة ، ومن ثم بدت العملية كلها بعيدة الاحتمال . ولم يلبث وصف دارون للاختيار الطبيعي أن أضيف

إليه وصحح بأوصاف التغير المفاجئ ، وقانون مندل الخاص بتوارث الصفات
فى الحيوانات والنباتات ، وهذه كلها تساعد على تفسير كيفية حدوث التغير
الوراثى ، فأما المظهر الآخر للاختيار الطيعى ، وهو المتعلق بأثر البيئة ،
فقد أوضحه ما كتب من بيانات حول كثير من التغيرات • مثل تجفيف
المستنقعات التى كانت توائم حياة الزواحف • كذلك ساهمت الجيولوجيا
والكيمياء الحيوية وعلم النبات والايكولوجيا (علم علاقة الانسان بالبيئة)
والأثروبولوجيا (علم الانسان) وغيرها من العلوم بنصيبها فى ملء
الصورة الكلية • ويتعاون العلم والتاريخ فى بناء وصف نسقى للعملية
الكونية ، بما فى ذلك دور الانسان فى تلك العملية ، كما تشاهد من وجهة
نظرنا المحدودة ومع قوائنا المحدودة • فالعلم يؤكد التكرارات على حين
يؤكد التاريخ التفردات الفذة ، ولكن العلم والتاريخ كليهما يعالج
الناحيتين معا • وهكذا كلما زاد وصف العملية الكونية على نحو أوفى
وضحت وضوحاً أتم وإن لم يقترن ذلك بتوقع بلوغ الكمال أو الموضوعية
التامة •

وبينما نزيد من فهمنا للعملية الكونية ، نزيد آلياً من قدرتنا على
التنبؤ بالمستقبل ، لا بصورة يقينية اطلاقاً ولكن على نحو تجربى كما هو
الحال فى الأرصاد الجوية • فانتا لا نستطيع من حقيقة دوران الأرض حول
الشمس هذا الأمد الطويل أن نكون واثقين تماماً من أنها ستستمر على هذا
الحال غداً ، وإن كان الأسلم افتراض ذلك من أجل جميع الأهداف العملية
وكثير من الأهداف النظرية • ويصدق هذا نفسه على التطور فى الحياة
والثقافة والفن ، مع هذا الفارق : وهو أن العملية نفسها يبلغ من شدة
تنوعها وعدم ثباتها واستقرارها ، وكثرة صدها أو عكسها ، أننا لا نستطيع
تقريباً أن نكون واثقين الى حد بعيد من أنها سوف تستمر • على أن ما فى
ماضيها الطويل واستمرارها فى مجالات معينة مبررات هامة توحى بأنها
سوف تتابع مسيرتها • غير أن الصورة هنا يدخل عليها عدد وفير من

المتغيرات يفوق عدد مثيلاتها في مجال الفلك بحيث يتعذر علينا في ضوء المعرفة الراهنة أن نتكهن على أي نحو أكيد بخطوط معينة للتطور الفنى . ومع ذلك ، فليس هناك سبب وجيه للاعتقاد بأن التكهن الموثوق به لا يمكن أن يدعم شيئا فسيئا على طول هذه الخطوط كلما زدنا علما بالعوامل العلية وما تتضمن من نزعات راسخة . وقد حدث هذا فى علمى الاقتصاد والأرصاء الجوية . ثم ان المعرفة سوف تزيد أيضا من الناحية النظرية من قدرات الضبط والتحكم ، ولكن قد يقرر المجتمع عدم استخدام هذه القدرات استخداما كاملا .

وسوف يظل على الدوام التساؤل عن كيف أو لماذا حدث أن كانت هناك عملية تطويرية فى المقام الأول ، والحق أن كل اجابة محدودة تبسط القصة عكسيا الى الماضى ، مع امكان استمرار تراجع الأسئلة والأجوبة خلقا الى ما لا نهاية . ونحن حين نحاول تفسير الشيء الذى بدأ العملية ، أو ما يجعلها تستمر على نحو ما تفعل ، ندخل سيلا لا تستطيع العلوم أن تقتادنا فيه الا الى أمد وجيز ، فاذا تجاوزنا هذا السيل ، دخلنا فلك الغيبيات (المتافيزيقا) والأوهام .

٣ - حدود ومستويات التفسير السببى فى العلوم والغيبيات

إذا فهمت الغيبيات (المتافيزيقا) على الأساس التقليدى بأنها شعبة الفلسفة التى تنشأ كسب معرفة معينة عن الحقيقة المطلقة ، فإن تلك محاولة يائسة فى رأى العلم التجريبي والفلسفة منذ عهد هيوم . فإن مادة الغيبيات بهذا المعنى قد انحطت فى السنوات الأخيرة . ويمكن أن يقال هذا أيضا عن علم الجمال بوصفه محاولة لتفسير جمال الطبيعة المطلق على أساس أنه صنف خارق للطبيعة .

ومع هذا ، فإن بعض المفاهيم الحديثة لعلم الجمال والمتافيزيقا ، هى أكثر اتفاقا مع المذهب التجريبي العلمى الحديث . والمادتان كلاتهما يمكن

اعتبارهما قاصرتين على تفسير الظاهرات تفسيراً نظرياً في عالم الفن والخبرة الجمالية . ويصف تاريخ الفنون الظاهرات الفنية في تسلسل زمني ويحاول شيئاً من التفسير السلبي ، كما هو الحال في تقدير أثر رجل واحد على آخر ، أو مدرسة واحدة على أخرى ، وأثر الظروف الاجتماعية على أساليب الفن . غير أن مثل هذه التفسيرات غير كافية لتفسير ما تتميز به الأساليب أو الاتجاهات أو العبقرية الفردية من صفات جوهرية خاصة . ولكن فمن تدوين التاريخ يمكن كما رأينا أن يصبح شيئاً فشيئاً فلسفياً أكثر حين يزداد تنقيح عمقا وسعة في المسائل التي تمس الطراز العام أو الاتجاه العام في مسائل الارتباطات بين الظاهرات الفنية وغير الفنية . وفي إمكانه أن يغدو فلسفياً نسبياً دون أن يدعى أنه ينفذ إلى ما دون المستوى الظواهرى للمعرفة ، أو أنه يتسامى فوقها بواسطة منطق يعرف بداهة أو حدس صوفي .

فأما الميتافيزيقا الحديثة ذاتها بوصفها مادة اختبارية عملية ، فإنها لا تدعى أنها تتسامى فوق الخبرة البشرية ولا أنها تصل إلى المعرفة بالأسباب الأولية أو النهائية ، (وهي تعتبر نهائية بمعنى أن التسلسل السببي لا يمكن تعقبه إلى الوراء بمقدار أكبر) . وكل ما تبتغيه ان هو الا تحليل الخبرة نفسها وتفسيرها - بما في ذلك المعطيات العلمية الناتجة عن ملاحظة الطبيعة - بأكبر قدر ممكن من العمق والعناية ، وهي تحاول أحيانا أن تتكهن باحتمالات معقولة حول طبيعة الحقيقة الكامنة . وهي ليست ملتزمة بأية نظرية معينة في هذا الصدد . وقد عرفت الميتافيزيقا بالمعنى الحديث بأنها « أى نظام للتفسير يفوق ما يتسم به الفكر العادي من صنوف القصور أو عدم الدقة » (Dict. of Phil., p. 196) ويذكر قاموس وبسنر أن الكتاب منذ عهد شوبنهاور آمنوا بالرأى المبني على الملاحظة والاختبار بأن الميتافيزيقا تعنى بتحليل الخبرة بالمعنى الواسع ، على بعضهم ممن يصرون على قصر استخدام المصطلح على معناه القديم يعدون فكرة الميتافيزيقا

الاختبارية العملية تناقضا في المصطلحات وانهم يفضلون تسمية المادة الحديثة باسم «فلسفة العلوم» • وأيا ما كان الاسم ، فإن ما نسميه «المتافيزيقا» القائمة على الملاحظة والاختبار ، يركز على العلم • فهي محاولة لبسط التفكير العلمي الى ما وراء النقطة التي يمكن فيها اجراء الاثبات القاطع ، وللتأمل بروح العلم فيما قد يكمن بعد ذلك •

والواقع أنه من وجهة نظر المذهب التجريبي ، ليس هناك أى فصل حاد مطلق بين مستويات التفسير الميتافيزيقية والاختبارية • ذلك أن التفكير كله قائم - ويجب أن يكون قائما - على الملاحظة والاختبار سواء اعترف بتلك الحقيقة ، أو لم يعترف بها • فالفلسفة كلها والعلم والحكمة العملية تدرج تحت اسم « علم الظواهر » ، بالمعنى الحرفي لذلك المصطلح (وليس بالمعنى الدارج في مثالية هوسرل) • فانها كلها دراسات لعالم الظواهر الذي لا نستطيع أن نسمو فوقه الا في نطاق التأملات التي لا سبيل الى اثباتها • على أن هناك داخل عالم التفكير المتعلق بالظواهر والاختبار عدة مستويات للعمق وسعة الأفق والدقة المنطقية والتنظيم المنسق وأعمق تلك المستويات هو مستوى الميتافيزيقا القائمة على الملاحظة والاختبار ، وأشدّها سطحية هو مستوى التفكير الساذج الذي تعوزه القدرة على الفحص والتمييز •

ويقع بين هذين المستويين مستوى العلم الذي له في حد ذاته درجات كثيرة من العمق والدقة • والعلم اليوم يتجنب القيام بمحاولات نحو تفسير نهائي ويلتزم نوعاً ما بالاستناد الى الدليل القائم على الاختبار والملاحظة في كل حقل من الحقول • وهو يتناول الأسباب التقريرية لا الأسباب الأولى ولا النهائية • ولا يستطيع أى علم مثل علم الانسان أو التاريخ الثقافي ، أو علم الجمال ، أن ينفق وقتاً طويلاً في التأمل الميتافيزيقي ، لا لأن هذا الأخير زائف أو أنه مجرد حدس تافه ، بل لأن لكل علم مجال كاف للعمل في دراسة الظواهر الخاصة • وفضلا عن ذلك ، فإن كل علم ينزع الى تطوير معايير صارمة للضبط والبرهان تنزع الى كبحه عن التأمل في

المسائل الميتافيزيقية • ومع أن العلم من حيث مجال أبحاثه يقع في منطقة وسط بين الميتافيزيقا والتفكير الساذج ، فإنه أدق وأشد صراحة من أيهما ، من حيث مناهجه ومعايير الاحتمال فيه ، ورغم أن العلم والميتافيزيقا ، يتعاونان فانهما يعملان على مستويات للتفسير مختلفة نوعا ما ، ويحتاجان الى أنماط من العقول مختلفة الى حد ما •

فأما على مستوى التفكير التجريبي الساذج ، فإن المرء يظل قريبا من سطح الخبرة العاطفي الملموس الحسى ، أى الى مكانه وزمانه الحالىين : وتكون التفسيرات الساذجة عادة على أساس الأشخاص والظواهر الطبيعية المألوفة ، فالأحداث الغامضة غالبا ما تفسر بأن التسبب فيها أشخاص أو أرواح خيرة أو شريرة يريدون مساعدة المرء أو ايداءه ، وينشئ التفكير البدائى هؤلاء الأشخاص من البيئة المحلية التى تشمل الأصدقاء والأعداء من البشر والحيوان ويجعل منهم آلهة تتحكم فى كل الأحداث من أجل الخير والشر • ويبلغ الأمر بالعقلى الساذجة ، حتى فى الحضارة المصرية أن تنزع الى تفسير الظواهر التاريخية أو العلمية على أساس هذه القوى أو الأعمال المألوفة الانسانية أو الحيوانية • فلو أخذنا مثلا هذا السؤال : « لماذا سقطت روما ؟ » لجاءنا الجواب الساذج (كما عبرت عنه الأفلام الحديثة) بأن روما سقطت عقابا لشعبها على ما ارتكبه من آثام وقسوة نحو المسيحيين • وثم تفسير آخر أقل سذاجة نوعا ، قائم على شيء من المعرفة التاريخية ، هو أن روما سقطت لأن البرابرة غزوها • ومع أن هذا التفسير صحيح فيما ذهب اليه ، فانه لا يتقصى ولا يبلغنا السبب فى محاولة البرابرة غزو روما ونجاحهم فى ذلك ، ولو بحث المرء الموضوع على أساس علمى أكثر - ولكنه اختبارى رغم ذلك - لحاول عرض العوامل الكثيرة وتسلسلات الأحداث العديدة التى أدت الى ذلك السقوط ، بما فى ذلك الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتكنولوجية (السلالية) والجغرافية والتكنولوجية والعسكرية والدينية والمذهبية •

وفي إطار النظرية العالمية القائمة على الملاحظة والاختبار يواصل الفلاسفة المؤمنون بالمذهب الطبيعي التفكير في المسائل الميتافيزيقية ، وهم لا يقنعون بطرح هذه المسائل جانبا كما فعل سبنسر ، لمجرد أنها لا سيل الى معرفتها ، أو تجاهلها من أجل مجرد التحليل اللغوي ، وهم بدلا من هذا يحاولون أن يستتجوا من النواحي المتكررة للظواهر بعض فروض معقولة حول الحقائق التي لا بد أن تكمن في أساسها وتسبب فيها ، على أن فرضا من هذا القليل لا يمكن بأية حال إثباته و لادحضه وتفنيده ، ولكن بعضها يبدو على الأقل أنه يعمل بشكل ذرائعي (برجماتي) أفضل في نطاق الخبرة ذاتها ، بوصفها أدوات فكرية لمعالجة شئون الحياة وكتلة المعطيات التي تزداد يوما بعد آخر .

ولا تزال ميتافيزيقا المذهب الطبيعي الاختباري توالى التفكير في المسائل التقليدية لعلم طبيعة الوجود وعلم الكونيات : أعنى مسألة المادة أو المواد الأساسية (العقل أو المادة أو كليهما) ، وكذلك مسألة أصل الحركة ، وعمل العالم والعلة الأولى والتفسير النهائي لما يحدث في الكون وفي الخبرة البشرية . ويؤمن المذهب المثالي بأن ما يبدو أنه مادة هو عقلي أساسا ، يشمل أفكاراً في العقل الكوني ، على حين يؤمن المذهب الطبيعي بأن الظواهر العقلية أو النفسية هي أساسا مناشط للمادة، أعنى حركات خلايا المخ المعقدة والأجهزة العصبية . ولا ينكر المذهب الطبيعي وجود الظواهر العقلية أو النفسية أو الروحية في حد ذاتها ولا بوصفها طرزا للنشاط والخبرة . وهو لا يقلل من قيمتها لبنى البشر . ولكنه ينكر فعلا أنها أفعال تصدر عن أية روح مستقلة أو مادة عقلية يمكن أن توجد منعزلة عن الأجسام . كما ينكر أن للعقل وضعا ممتازا في الكون . فأما المذهب الثنائي Dualism فيعتبر العقل والمادة كليهما مادة حقيقية متميزة مستقلة . ويرى أنصار المذهب المثالي والثنائي أن العلة الأولى وأصل الحركة شيء نفسي هادف . فأما عند أصحاب المذهب الطبيعي فالعلة الأولى

وأصل الحركة مادي وعديم الهدف • وهم يرون أن العمل الهادف لا يحدث الا في الاجسام الحيوانية الحية العالية التطور مثل جسم الانسان • ان ذلك العمل هو أحد منشط المادة ، وهي تؤدي وظيفتها العضوية المعقدة •

والواقع أن المذهب التثائي والمثالي وكثيرا من نظرائهما أو ما يرتبط بهما من معتقدات (كالمذهب الحيوي والغائي Teleology والروحي الخ) انما هي أشكال للمذهب الخارق للطبيعة بالمعنى الذى يعرفه وبستر حيث يقول: « انه كل مذهب يؤكد حقيقة وجود فيما وراء الطبيعة وخارج نطاق تحكم وهداية الطبيعة والبشر ، وذلك عن طريق قوة أو قوى خفية غير مرئية » • ويعرف المرجع نفسه « الطبيعة » بأنها مجموعة كل الظواهرات فى المكان والزمان • ويعتقد المذهب الطبيعى أن هذا هو النسق أو المستوى الوحيد للحقيقة ، وأن سلوكه لا يحدده الا طابعها الخاص كما ترسمه جزئيا القوانين العلمية • فالطبيعة ينظر اليها على أنها تمتاز بالاكثاء الذاتى والاعتماد على الذات ، على أنه ليس لها أى سبب أو ضابط خارق للطبيعة عقلائى أو نفسى أو هادف • فيقال ان الحياة والعقل وضروب النشاط الروحى كالفن مثلا ، هي مجرد منتجات عرضية طارئة لقوى طبيعية ، فهمى لا تحتل مكانة بارزة أو سائدة فى العالم ، وربما توقفت عن البقاء كما يحدث عند ذبول نبات أو موت كائن حيوانى ، وينكر المذهب الطبيعى أن الطبيعة مشتقة من أية ذاتية خارقة أو معتمدة عليها أو متجاوزة الخبرة البشرية (رونز ، ١٩٤٢ ، ص ٢٠٥) وهو بطبيعة الحال لا يؤمن بأن كل شئ حقيقى أو طبيعى يمكن أن يدركه الانسان ، وذلك لأن الألكترونيات لا يمكن ادراكها بالحس مباشرة ، ولكنها تفهم على أنها أجزاء متكاملة فى نظام الطبيعة ، لا كأرواح خارقة ، وثمة دليل مباشر مقنع يشهد على وجودها كظواهرات فيزيائية •

وهناك معنى آخر لتلك الكلمة الغامضة : « الطبيعة » ، معنى يمكن

المذهب الثنائي والثالثي وما اليهما من مذاهب أن يدعى كل لنفسه أنه يساير المذهب الطبيعي لا الخارق للطبيعة . وفي حدود هذا المعنى ، تكون الطبيعة كما يعرفها قاموس وبستر : « حسيلة القوى أو الوسائل التي تحدد صفة الأشياء وعمليتها جملة وتفصيلا ، وجماع أساس الظاهرات الموجودة ، كما أنها تحدد ترتيب العلل والتتائج ، سواء تم تصورهما كمجموعة من القوى والعوامل التشكيلية أو كمبدأ مفرد تكاملي يتحكم في كل حقيقة تقوم في الزمان والمكان » ، « والطبيعة » على أساس هذا المفهوم لا تقتصر على عالم الظاهرات ولا على ذلك الذي يشغل المكان والزمان ، بل هي تشمل أيضا كل الوسائل الروحية واللامادية التي تكمن والقوى الخلاقة والموجهة ، وراء الظاهرات وتسيبها ، وربما أثر المؤمن بوحدة الوجود أو بالناحية النفسية للوجود مثل هيجل ووردزورث ، أن يعتبر الطبيعة حافلة بالحس ، وأن الصخور والجداول المائية مفعمة بالحياة ، وأن النبات أو الحيوان يجاهد في سبيل الكمال . وكان هذا موضوعا مفضلا في الفن الرومانتيكي ، وفي نظريات التطور الأولى القائمة على المذهب الحيوي (القائل بأن للحياة أصلا منفصلا عن المادة) . ويضمن المؤمن بالناحية النفسية للوجود كل ما هو واضح من الظاهرات للطبيعة الظاهرة في مفهومه عن الحقيقة بوصفها روحانية تماما . وعندئذ تكون « الطبيعة معادلة للحقيقة والوجود » أو « الكون ككل » ، وينزع أصحاب المذهب الثنائي الى اعتبار الطبيعة فيزيائية وقابلة للتأثيرات الخارجية ، تؤثر فيها روح خلاقة فعالة ، سواء في الكون ككل أو في الكائنات البشرية الحية . ومن ثم تكون الأرواح خارقة للطبيعة أو هي (في حالة الأرواح النافهة أو الخبيثة) متجاوزة للطبيعة . وعلى الرغم من كل هذا الابهام والغموض ، فإن مصطلح المذهب الطبيعي أخذ يزداد شيوع ارتباطه بالمذهب المادي الذري المتواتر لدينا من ديموقريطس الى ديوى وساتايانا .

وليس في رأي المذهب الطبيعي أن الطبيعة يمكن الآن ولا مستقبلا

أن يتحكم فيها الانسان تحكما تاما . فان ذلك أمر مناف للعقل ليس فقط لما تنطوى عليه هذه المهمة من ضخامة هائلة لا حد لها ، بل أيضا لأن الانسان نفسه جزء من الطبيعة وأنه يخضع دائما لطرائق سلوكها الأساسية . والمذهب الطبيعي ينكر معظم أشكال الايمان بوجود آلهة ، وان آمن لوكريشيس وجملة غيره من الطبيعيين بآلهة كانوا أجزاء من الطبيعة المادية . وربما كانت هناك كائنات عضوية طبيعية فى الكواكب الأخرى ، أعلى تطورا من الانسان . والايمان « بآلهة الطبيعة » بمعنى الكائنات غير ذات الأجساد مثل الحوريات أو حوريات الغابة ، وغير ذلك مما وراء الظاهرات الطبيعية من أرواح ، يعد شكلا من أشكال الايمان بمذهب الخوارق . والمذهب الطبيعي ينكر أن فى الامكان قطع سبيل الترتيب العلى للأحداث الطبيعية أو غزوه بعوامل خارجية من نوع مختلف اختلافا جذريا كما هو المعتقد فى نظريات السحر والمعجزات والخلق (لا شئ من لا شئ Ex Nihilo)

والمذهب الطبيعي العصرى لا يذهب بالضرورة الى أن الوجود كله مادي . وكما هو ظاهر فى كتاب «عوالم الكينونة Realms of Being» ، تأليف ساتاينا ، فان ذلك المذهب ربما اعترف بوجود معالم غير مادية تتكون من جوهر الأشياء أو من الصفات والعلاقات الموجودة على نحو كامن مثل تلك التى تصفها الرياضيات . فان مثل هذا العالم يكون جزءا من « الكينونة ، Being ولكن ليس من الوجود Existence ولا يكون فى أساسه عقليا أو روحانيا كما يعتقد الأفلاطونيون . وبناء على هذه النظرية تظهر الجواهر (Essences) الى حيز الوجود مؤقتا ، حيث تنظمها المادة وتمثلها . والطبيعة الموجودة لا تضم جميع ما يمكن تصويره من امكانيات فى عالم الجواهر . وليست هذه سوى واحدة من كثير من النقاط القابلة للأخذ والرد فى الميتافيزيقا الطبيعية التى يختلف عليها أنصارها . ولكل نظرية تقليدية معتقداتها الرئيسية ، وأخرى هامشية اختيارية قابلة للتغير .

وتنزع كل نظرية غيبية الى أن تتضمن نوعا معينا من الاجابة عن
أسئلة أساسية فى فلسفة التاريخ مع قدر من الاختلاف فى كل منها •
وكل منها يجب ، بطريقة مختلفة عن أسئلة من أمثال « ما السبب الأول
فى التطور وفى تاريخ البشر ككل مجتمع ؟ » ، وما هو ؟ وما الذى كان
عاملهما الرئيسى الحاسم الموجه ؟ ، والواقع أن نظريات الخوارق تحاول
الاجابة على أساس الخلق والتحكم الروحانيين • ويحاول المذهب الطبيعى
الرد على هذه الأسئلة على أساس عوامل تقع داخل نظام الطبيعة العام •

ويعتبر المذهب الطبيعى هذا النظام فيزيائيا فى أساسه ، ولكنه
لا يقتصر على أنواع الظواهر التى تدرسها العلوم الفيزيائية • فانه يضم
كذلك الحياة والعقل والفن • وهذه تعد أجزاء متكاملة من الطبيعة
الفيزيائية ، تنبثق منها فى غضون التطور بوصفها انماءات خاصة معقدة
للمادة • وهى ليست جديدة ومختلفة تماما كما تعتقد بعض نظريات التطور
الناشئة • وهى تصرف بطرق تختلف اختلافا هاما عن طرق تصرف المادة
اللاحية • ولكل مستوى ينبثق لذلك النوع من التطور طرائقه المميزة
للسلوك بالاضافة الى ما كان له فى المستويات السابقة • وان تفكير الفنان
أو العالم ليظل خاضعا لما للمادة والمتعضيات الحيوانية الحية من ميول أساسية
ولا ينطوى الابتاق على حد قول أنصار المذهب الطبيعى - على دخول عامل
جديد جده أساسية أو على مبدأ على لا يستقيم به ما سبقه من العوامل
والمبادئ • وانما هو فى الحقيقة والى حد كبير عملية تعقيد على امتداد
خطوط معينة • فعندما تصل المادة الى درجة جديدة وطراز جديد من
التركيب المعقد ، تصبح قادرة على أداء وظائف جديدة كالعيش والتفكير •
وينكر المذهب الطبيعى أن المادة أو الطبيعة لها أية ماهية عقلية أو حيوية
بمعزل عن ذلك التركيب •

ومع ذلك كله ، فان الفروق بين المادة الحية والمادة اللاحية (غير
الحية) وبين الحيوان المفكر والحيوان غير المفكر وبين الفكر المتحضر

وصنوه غير المتحضر هائلة على نحوين ، فضلا عن أنها بالغة الأهمية للإنسان نفسه ، وإن لم تكن كذلك للكون على وجه عام ، ومن ثم فمن الحكمة ملاحظة هذه الفروق بحذافيرها وضبطها - إن أمكن - وفق معاييرنا للقيم ، ومتى ميزنا أساسها المشترك وعضويتها في الطبيعة الفيزيائية قلت أهمية محاولة تخفيض مستويات الانبثاق العليا إلى المستويات الدنيا ، فيما عدا الحالات التي نريد فيها المزيد من الفهم والضبط . أما المستويات العليا والتي هي أكثر تطورا ، فينبغي أن تدرس أولا وتفسر جهد الطاقة بلفتها هي ، بوصفها أشكالا كلية . ومن المسلم به أن تعقب التكوين التطوري للفن أو وصف أجهزته النفسية البدنية ليس معناه تفسيره تفسيراً تاماً . ولكنه مع ذلك ، قد يضيف شيئا إلى قدراتنا على الفهم وعلى الضبط في نهاية الأمر (١) .

٣ - نظريات العلة الأولى أو النهائية للتطور

إن أي فرد يبلغ تعطشه للتفسير حد المستويات الميتافيزيقية حتى في نطاق حدود المذهب التجريبي ، مآله شيء من خيبة الأمل . ذلك أنه ما من نظرية عليّة يمكن أن تكون كاملة وافية . فأى شيء يقال عنه أنه علة لشيء ما ، قد يثير تساؤل المرء عن علة تلك العلة ، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية ، وقد أدى ذلك إلى ظهور أحداس ميتافيزيقية حول « علة أولى » لا علة لها ، المحرك الذي لا محرك له ، أو الذي ينبغي أصلا إرجاع كل النتائج إليه ، وهي المادة أو المواد النهائية الواقعة دون الظاهرات . وتحاول نظريات العلة الأولى أو النهائية أن تفسر على نحو جزئي على الأقل ، أصل جميع الأحداث ودافعها الحالى وقوتها الموجهة . وسواء اعتبر الإله أو المادة أو أي شيء آخر - سببا أول ، فإننا نظل أمام السؤال الآتي : لماذا يجب أن يكون الرب أو المادة أو الشيء الآخر على هذا النحو ؟ ولماذا

(١) عن المزيد من التفاصيل حول مدلولات المذهب الطبيعي ، انظر في الفهارس الغتامية أسماء مراجع هذا المصطلح .

وجب اطلاقاً أن يكون كذلك ؛ مالكا لطبيعة فطرية وقدرات ونزعات معينة طيلة الأزل الأبدى ؟ أجل اننا نواجه على حد قول ساتاينا السر المطلق ، ألا وهو : لماذا يجب أن يكون هناك كون اطلاقاً ؟ وبوجه خاص ، لماذا وجب أن يكون الكون كما هو ، بمجراته المضيئة وأرضه الخضراء المأهولة بالسكان والتي توائم كثيراً الحياة البشرية ؟

أما فيما يتعلق بالسبب الجوهرى للتطور ، فإن كل مدارس الفكر المتنافسة تترك شيئاً ما بدون تفسير ، مثال ذلك أن أشكالاً متنوعة من المذهب الفوطيى تؤمن بأن الأحداث تجرى لأن « الله » أو الآلهة أو القدر ، يريدان على تلك الصورة ، ولكن متى سألنا لماذا يريدان المحرك الأعلى على تلك الشاكلة ، جاءنا الرد بأن ذلك سر غامض ، وربما كان من الخطر أن نتفحصه بعقليتنا الضعيفة •

وحرصاً على اشباع فضول المولعين بتقصي الأمور ، طورت الديانات العالمية خرافات ونظريات فى نشأة الكون كذلك التى تراها فى أشعار هسيود والاصحاح الأول من سفر التكوين • ويلاحظ أن النظريات التى تكون فيها العلة الأولى الهية وروحية تقدم عادة تفسيراً شبه سيكولوجى كنضب الله من عصيان آدم لأوامره • ويبدو أن هذا النوع من التفسير يسر فهم مجرى التاريخ ويقربه للأذهان من وجهة النظر البشرية •

ومن المعلوم أن أشكال المذهب الطبيعى على اختلاف أنواعها تنسب التطور وجميع الظواهر الأخرى بصورة نهائية الى طبيعة المادة ، بالمعنى الواسع لذلك المصطلح ، وهى لا تقصر ذلك قصراً مطلقاً على المادة فى بعض أشكالها المعقدة ، كالذرات مثلاً ، وانما الى أية جسيمات جوهرية أو الكثرونات أو وحدات من الطاقة ، أو موجات فى الأثير ، أو كائنات فيزيائية أخرى ، قد تكون هى المادة الأساسية الشاغلة للفضاء ، والمادة بهذا المعنى الواسع للمصطلح دائبة على إعادة تنظيم نفسها فى أشكال مختلفة لا حصر لها ، لا يبرح يتفاعل أحدها مع الآخر ، منها ما يعزز ويساعد

على بناء بعضه بعضا ، ومنها ما يتعارض وينزع نحو هدم بعضه بعضا ، وكل وصف جزئى لهذه التفاعلات يعد تفسيرا جزئيا لنتائجها المجتمعة ، والمادة فيما يقول ساتاينا نزعاً فطرية معينة للتحرك فى طرق معينة تتضمن ما نسميه بالجاذبية والألفة الكيماوية وأمثالهما ، أما لماذا تفعل المادة ذلك ؟ وهل كانت لها على الدوام ، أو سيكون لها فى المستقبل ، هذه الميول نفسها ؟ فهذا شئ لا نعلمه . على أن قيامها فى أغلب الأحيان بالعمل بنفس الطريقة مددا طويلة يسمح لنا بوصف سلوكها والتنبؤ به فى قوانين فيزيائية ، ولكننا لا نستطيع التأكد من مدى استمرار صحة هذه القوانين ، اذ ليس من الضروري أن يكون ما لدينا من قوانين الفيزياء خالداً دائماً دائماً أبداً أو نافذاً المفعول فى كل أرجاء الكون ، الذى لا نستطيع أن نشاهد منه الا جزءاً صغيراً .

ومن النزعات الفطرية فى المادة - فيما يقول المنادون بالمذهب الطبيعى - ميلها لتنظيم نفسها فى أشكال معقدة أكثر فأكثر كأشكال الذرات والجزيئات والبروتوبلازومات والنباتات والحيوانات والمجموعات والفنائين والسفونيات ، ذلك هو التطور الكونى معبرا عنه بلغة سنسر ومصطلحه . وقديما نسب لوكريشيوس ، أصل هذه الأشكال الى انحراف بدائى للذرات ، جعلها تصادم وتتجمع ، بيد أن الفكر الحديث يصورها فى صورة « الحركة الدائرية الدائمة » بمعنى كونها تتحرك تلقائيا فى مدارات ومجموعات مختلفة ، وقد اعتبر سنسر نزعة المادة الى التنظيم نزعة كلية شاملة ، وان سلم بأنها قد تعكس نفسها يوما ما . ولكن الطبيعيين المعاصرين غير واثقين من ذلك فى غيرها . وهى فى بعض أنواع الحياة تتطور الى نقطة معينة ثم تعود فتقف أو تنكص الى الوراء . ففى بعض النواحي يبدو الكون الطبيعى كأنه قد تملكه الارهاق أو أنه يفقد طاقته المخترنة . أما كيف تأتى له فى بادئ الأمر أن يختزن تلك الطاقة وهل فى استطاعته أن يستعيدا مرة أخرى بعد أن بددها ، فهذه أسئلة لا تملك الفيزياء

جوابا حاسما عنها • وقد لا يتم هذا القلب الواضح في السلوك عن تنافر
أساسي في مختلف الحقول فيما للمادة من نزعات فطرية ، وإنما يدل على
تفاعل بعض أشكالها المختلفة التنظيم كالجينات (المورثات) أو البيئة
الفيزيائية • ومن الممكن أن نتصور أن هذا لا ينتج نتيجة مشتركة مختلفة
في حالات مختلفة : تعنى تطورا مستمرا في بعض الحالات وانحطاطا في
حالات أخرى •

وكثيرا ما تبدو التفسيرات الميتافيزيقية كأنما هي ليست تفسيرات بآية
حال • فعلى حين يقول الطبيعيون : « ان المادة تتطور في بعض الأحيان ؛
لأن تلك طبيعتها » • يقول أصحاب مذهب خوارق الطبيعة ، « ما هذا إلا
حشو وتكرار » ، المادة تتطور في بعض الأحيان لأن « العقل العالمي
يريد ذلك » • ولماذا يريد العقل العالمي ذلك ؟ لأن تلك هي طبيعته ،
ويجب الطبيعيون قائلين : « هذه أيضا أجوبة لا تقل عن الأولى حشوا » •

والتفسيرات الميتافيزيقية من بالغ التعميم بحيث أنها حتى لو صحت
فإنها قليلة الجدوى في تفسير أحداث وظواهر معينة ، فإن شئنا أن نعرف
السبب في ظهور الحركة الرومانتيكية أو لماذا أبدع بيرون أو برليوز أو
ديلا كرواه على النحو الذي فعله كل منهم ، فإنا لن نفيده كثيرا من أن
يقال لنا ان « العقل العالمي » شاء ذلك أو أنه بلغ المرحلة الرومانتيكية في
تطوره • وكذلك لن يساعدنا في كثير أن يقال لنا ان المادة لها من القدرة
الفطرية ما يمكنها من تنظيم نفسها شيئا فشيئا لتكون بيرون وقصيدته دون
جوان • وقد تكون الاجابتان كلتاهما صحيحة كفسير مطلق للسياسة
الشاملة ، غير أننا نحتاج الى شيء أكثر تحديدا وانتقاء ، يفسر كيف ولماذا
انتهت الأحداث بهذه الطريقة المعينة وليس بطرق أخرى • كما أن
النظريتين كلتيهما في حاجة الى بيانات معقولة عن الخطوات الوسطى
والطرائق والأجهزة المعينة • والا فأن التابع (مثل الانتقال من المادة
الموات الى سمفونية) يبدو لغوا لا يمكن تصديقه البتة •

وقد نارت في القرن التاسع عشر معركة جدلية حول استنباط الحجة من التصميم الفنى ، أى الحجة الغائية المرتبطة باسم بالى العالم اللاهوتى • وكانت تذهب الى أن التكيف المعقد كما هو الحال فى العين واليد البشرية ، يدل ضمنا على وجود خالق هادف ، على نحو ما تدل عليه ساعة تكتشف ملقاة على ساحل البحر • وبناء على هذا وجب أن يكون للتطور على حد قول تيسون « هدف لا يتوقف » على كرم المصور • وأجاب الطبيعيون قائلين : من المؤكد أن المادة لا تتخذ شكلا معقدا تكيفيا على الفور ، ولكن شواهد الحفريات والتغيرات التلقائية وغير ذلك من المعطيات تشير الى أنها تستطيع فعل ذلك تدريجيا على كرم ملايين السنين • وفوق هذا ، فإن « العمل الهادف » ، إنما هو ظاهرة لا تحدث على مبلغ علمنا المباشر الا فى الكائنات البشرية الحية ، كما تحدث الى حد محدود فى الحيوانات العليا ، ثم هى لا تحدث أبدا بطريقة غير مادية •

ولا يمكن فى ضوء حالة الفلسفة الراهنة ، اثبات أى من التفسيرين الأساسيين أو دحضه ، فكل ما هنالك من ظاهرات ومن تفسيرات سببية معينة للبيولوجيا وعلم الاجتماع والتاريخ الثقافى يمكن أن يضى عليه اما تفسير طبيعى أو تفسير خارق للطبيعة • ومن الحقائق المعروفة تاريخيا ، أن المذهب الطبيعى اكتسب قبولا علميا متزايدا خلال القرون الثلاثة الأخيرة • وبذلت فى أثناء العصر الفيكتورى محاولة أكيدة لتفسير التطور على أساس اللاهوت المتحرر ، ولم يقم أحد قط بدحض هذا التفسير مباشرة ، ولكن لم تلبث الفرضية الغائية أن فقدت مؤيديها فى السنوات التالية بعد أن بدت قليلة الجدوى فى تفسير الظاهرات أو التنبؤ بها ، وبخاصة وجود الشر والشقاء • وتدعم مركز الفرضية الطبيعية بزيادة عدد الظاهرات (بما فى ذلك ظاهرات الفن) التى بدت قابلة للتفسير على أساس فسيولوجى وسيكولوجى واجتماعى اقتصادى ، دون اللجوء الى قوى أو عوامل خارقة للطبيعة •

وينزع المشتغلون بالعلم والعمليون من أصحاب المهن الى استبعاد الميتافيزيقا على اعتبار أنها مجرد تأمل عديم الجدوى ولا يؤدي الى شيء .
فيزعم بعض المشتغلين بالعلم والتاريخ أنهم يتجنبون الميتافيزيقا وأنهم لا يتناولون سوى الحقائق التي يمكن اثباتها ، فهم لا يدركون المدى الذي يمكن به للفروض الفلسفية أن تكون متضمنة في تفسير المعطيات العلمية .
والحق أنه من العسير تطوير نظرية في التاريخ الثقافي دون اظهار شيء من التحيز الفلسفي نحو المذهب الطبيعي أو المذهب فوق الطبيعي الخارق .
فان السعى المستمر لتفسير الأحداث دون اشارة الى توجيه خارق ، يعد في حد ذاته دليلا على الميل نحو المذهب الطبيعي أو الواقعي .

وفي الامكان من الناحية النظرية الوصول الى كثير من الحلول الوسط . فيمكن للمرء أن يميل قليلا نحو المذهب التائي أو المثالي بافراض وجود مستوى منبثق من الظواهر الثقافية والعقلية ، هو ثمرة التطور المضوى ، ولكن يتجاوزه ويختلف عنه اختلافا جوهريا . على أن أتباع المذهب الخارق في فلك العلم مهما يبلغ من صرامتهم في عدد محدود من حقول البحث ، ينزعون الى الكشف عن أنفسهم - كما فعل والاس خصم دارون ومانفسه - باللجوء الى التفسيرات الخارقة عندما لا يتاح لهم مباشرة أى نوع آخر من التفسير . فأما الطبيعيون فيتوقعون العثور على تفسير طبيعي عاجلا أو آجلا ، ويرغبون في انتظاره صابرين .

والواقع أنه لا المذهب الطبيعي ولا المذهب الفوطييعي بمستطيع تزويدنا بتفسير واف لتاريخ الفنون . فليست هناك نظرية قديمة أو حالة تؤدي ذلك ، ولكل نظرية منهما نقاطها الضعيفة . فأما نقاط ضعف مذهب الخوارق (الفوطييعي) فتتعلق بعلاقات الفن والثقافة بعالم المادة الطبيعي والتطور المضوى ، أى الأسس الفسيولوجية والاقتصادية للحياة . أما نقاط الضعف في المذهب الطبيعي فتتعلق بالنواحي الذاتية الاستباطية للخبرة الفنية والجمالية . فالمذهب الطبيعي لا يساعدنا الا قليلا في تفسير هذه

النواحي على أساس الخلايا العصبية والعقد العصبية والدوافع والشهوات
الفسولوجية وضروب الاشباع والفشل . وذلك على حين أن أنصار
مذهب الخوارق - نظرا لايمانهم بما للنواحي النفسية من استقلال وأسبقية
- قاموا بقدر أكبر من مشاهدة ووصف الظواهر الذاتية يفوق ما فعله
خصومهم . وقد أدت وجهة نظرهم في كثير من النواحي الى استبصارات
أعمق كثيرا مما توصل اليه المذهب الطبيعي ، وخاصة في نطاق العالم
الجواني ، عالم الخلق والتأمل الفني . على أن المذهب الطبيعي من الناحية
الأخرى، كان أشد يقظة نحو ملاحظة السلوك الصريح في الفن ونحو
العلاقات بين علم الجمال والفسولوجيا وعلم الاجتماع ، وظلت الثنائية
والمثالية منذ عهد أفلاطون أكثر نشاطا في وصف حياة الانسان المذهبية
والفكرية المعقدة وكذا طرائق الخبرة الصوفية البديهية والوجدية ، وظل
المذهب الطبيعي منذ عهد أبيقور أكثر نشاطا في وصف جوانب الخبرة
الحسية التي تهدف الى المتعة واللذة وفي وصف اعتماد العقل على أساسه
الفيزيائي .

ولا يتضمن المذهب المادى الغيبي (المتافيزيقي) اتجاها ماديا نحو
القيم . وأعني بذلك أن الممتلكات المادية والمتع الجسدية (كمتع الأكل
والشرب) هي أعلى مافي الحياة من قيم . فهو لا ينكر أثر العوامل
النفسانية والروحانية . وهو بالضرورة لا يؤمن بأن العوامل الاقتصادية
هي العوامل الرئيسية التي تحدد الفن . وكل ما ينكره أن العقل أو الروح
مادة منفصلة أو أنه نمرة نشاط مادة كلروح مثلا . وهو يفسر الظواهرات
« الروحانية » بما في ذلك الفلسفة والفنون والعلم ، بأنها من عمل مادة
عضوية . على أن العوامل الجمالية والخلقية والفكرية وغيرها من العوامل
النفسانية الداخلة في التاريخ الثقافي لا تستبعد بوصفها عوامل عليية . بل
على العكس من ذلك . تؤكد قوتها وقيمتها في وضوح وجلاء ، فأما فاعليتها
العلية فتعتبر مادية في نهايتها القصوى وأنها تعمل عملها عن طريق مايجري
من حركات المادة والطاقة في الدماغ وغيره من المواضع ، وهكذا يحتفظ

بالتمييز الهام بين الغايات والأسباب المادية والروحية كاملا ، ولكنه يقرر بلغة السيكلوجيا الطبيعية •

وتتغير الظروف في فلك النظريات تغيرها في فلك الأعمال • فان أية نظرية نجحت أو فشلت في منتصف القرن التاسع عشر قد تلقى اليوم مآلا مختلفا تماما • خذ مثلا فلسفة التاريخ عند هيجل ، تجد أنها وان قلت قيمتها من حيث تفسير التطور الفيزيائي أو البيولوجي أو قبل التاريخي ، أخذت تزداد صدقا كلما زادت الحضارة تقدما ، وهى أصدق من حيث ان الأحداث البشرية تسيطر عليها يوما بعد آخر العوامل النفسية والفكرية ، وعملية تفكير جماعى تنزع نحو قدر أعظم من التمايز العقلى والوعى الذاتى ، وتمشيا مع خط الفكر هذا ، ربما صح أن الفن سيصبح فى المستقبل أكثر استقلالا عن أحداث أية بيئة فيزيائية أو اجتماعية اقتصادية بعينها • فالفنان وجمهوره اذ يعرفان كل الامكانيات والقيم المعنية ، ربما استطاعا فى مجتمع حر أن يختارا بحرية أكثر ما يشاءان من بين عدد ضخم مما يقع تحت أيديهما من طرز الفن وأساليبه • وستكون المعرفة بأنواع معينة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية أقل قيمة على نحو مطرد فى تفسير الأساليب المعينة للفن المنتج أو التبو بها • فقد يمكن لنظرية سببية أن تتفوق أحيانا وتصدق بمعنى برجمائى مدى حين ، دون أن تظل دواما على هذه الحال •

ومن الحكمة أيضا المضى فى هذه الأيام فى محيط العلوم التاريخية والثقافية ، وكأن مذهب التعددية حقيقة واقعة • ومن الجلى أن نظرية واحدة مفردة فى المتافيزيقا - سواء أكانت مادية أم روحانية أم غير ذلك - ليست بكافية لتفسير جميع الظواهر المتنوعة التى ينبغى لنا معالجتها • وكذلك الشأن مع مذاهب القرن التاسع عشر ، مثل مذاهب التوازى والانتشار والتكوين القويم والانتخاب الطبيعى • اذ أن كلا منها يبدو كأنما يساعدنا على فهم بعض أنواع الظواهرات دون غيرها • ومن ثم وجب

علينا التقدم فى سبيلنا كأنما بين أيدينا عوامل عليّة كثيرة ، ربما زدنا أى واحد منها أو أية مجموعة منها جمعتها الصدفة بأفضل التفاسير فى حالة معينة • وجدير بالذكر أن المذهب التعددى ليس فى حد ذاته تفسيرا وإفيا للظواهر ، بل معناه اتجاه المرء الى أن يكون متفتح الذهن أثناء اختبار عدد وفير من التفسيرات المقترحة ، دون أن يتعجل فى اختزالها كلها الى تفسير واحد • وسيظل الفلاسفة يواصلون البحث عن عدد أكبر من العلاقات الكامنة الأساسية ، وعن عوامل لم تعرف بعد •

٤ - الحتمية واللاحتمية فى تفسير التاريخ الأنواع المتطرفة والمعتدلة من كل منهما

يعرف مذهب الحتمية فى الفلسفة بأنه « المذهب القائل بأن جميع ما فى العالم الفيزيائى من حقائق - وبالتبعية فى التاريخ البشرى - تعتمد اعتمادا مطلقا على أسبابها وتكيف بها • ويعرف فى علم النفس بأنه المبدأ القائل بأن الإرادة ليست حرة ولكن تحددها الظروف النفسانية أو الفيزيائية ، (قاموس الفلسفة) • وقد يفهم من المذهب أحيانا أنه يؤكد شمولية العلاقات السببية : أعنى أن كل حدث له علة ، أى أنه ليس هناك حدث بلا علة (لا شئ يأتى من لا شئ Ex nihilo nihil fit) ويقال ان طبيعة كل حدث تنتج حتما من المجموع الكلى للأحداث والظروف السابقة، ومن ثم ليس هناك أى عقوبة حقيقية أو مصادفة أو تعدد البدائل • ويحتج أصحاب المذهب الحتمى قائلين : « لو أننا عرفنا جميع الأحداث أو الظروف السابقة ، لأمكننا أن تتبأ فى دقة بجميع الأحداث التالية • وهم لا يشيرون ضمنا الى أنه لن يكون هناك تغير فى القوانين والعمليات الكونية ، بل يرون أن امكان هذا التغير الآجل ينفى أن يكون ضمنا بشكل ما فى طبيعتها الأصلية • أما مذهب اللاحتمية فانه ينكر هذا التعليل الشامل والتسلسل الضرورى •

وكان هناك فى الآونة الأخيرة معارضة ضئيلة نسبيا لمذهب الحتمية فى

العلوم الفيزيائية ، وذلك باستثناء بعض نواحي نظرية الكم . أما في نظريات التاريخ البشرى وعلم النفس والفن فكان هناك قدر كبير من المعارضة ، لا لمذهب الحتمية بصفة عامة فحسب ، بل لبعض أشكاله الخاصة أيضا .

ويمكن تفسير الحتمية على أنها القضاء والقدر ، كما هو الشأن في الدين الاسلامى ومذهب كالفن . ويمكن أن تكون ثنائية أو مثالية ، وهذه الأخيرة هي نوع من الأحادية الميتافيزيقية . ومع ذلك فإن معظم مذاهب العقيدة المسيحية أصرت على حرية الارادة ، وذلك الى حد ما كوسيلة لتفسير وجود الشر والشقاء فى العالم . فلو كانت خطيئة آدم مقدرة عليه من الله منذ الأزل ، لبدا أن من الظلم معاقبته من أجلها ، ولكن نظرا لأن آدم تلقى الاختيار الحرة خالصة من الله ، فمن خطيئته كانت ارادية ومن ثم كانت عقوبته جزاء وفاقا . على أن هذه النظرية تركت بعض النقاد يتساءلون : اذا كان الله وهو العليم بكل شيء والقادر على كل شيء قد عرف تلك الخطيئة مقدما فهل تعمد خلق آدم مع ميل الى ارتكابها ؟ ثم لماذا أبيع للشيطان أن يتواجد بوصفه عاملا فعلا يدفع الانسان الى الشر والاثم؟ وفى أيامنا هذه يجد المحدثون من واضعى نظريات القانون المدنى والعقوبات شيئا من العسر فى تحديد المسؤولية واللوم ان كانت أفعال مجرم ما راجعة الى صفاته الموروثة وبيئته ، وبالمثل يصبح الاعتراف بفضل من أتى عملا طيبا أو خلافا مشكلة عسيرة ان كان كل ما يفعله الفرد مقدرا مقدما بعوامل تخرج عن ارادته .

وفى الأزمنة الخوالى كان الفنان يرى أنه من الجبر أن يكون الناطق بلسان احدى الربات التسع الشقيقات اللواتى يحمين الفنون والعلوم (Muses) أو أى اله آخر ، ولكن الموقف يختلف ان نسب عمله الخلاق الى مادة عادية وعوامل اجتماعية . ويلاحظ فى عصرنا الحالى ، أن الفنانين والمعجبين بهم يمتقون الفكرة القائلة بأن الفن - فنهـم على الأقل - متأثر

بما سبقه من فن أو اتجاهات فى الأسلوب • ذلك أنهم يحبون أن يشعروا بأن عملهم أصيل أصالة بحتة ، وأنه ليس موجودا بذاته ، ولكن تحدده شخصيتهم وعبقريتهم الفردية الخاصة ، على أن هذا الاتجاه - وإن شجعته المثل العليا العصرية للأصالة والتقدم - ينزع الى جعل الفنان خصما للحتمية التطورية ، فإن الفنان يمقت محاولتها تفسير الفن والشخصية على أساس قوى هائلة مجهولة • أجل ان تفسير الفن بسلسلة من الرسائل الاعجازية السماوية شيء أكثر اشياء لغرور الذات (الأنا) • وما هو أشد اشباعا لهذا الغرور الصورة الذاتية للفنان الرومانتيكى بوصفه فعلا فى العالم الخارجى لا خاضعا له ، وبوصفه دارسا للطبيعة ثم مهذبا لها ، وكذا خالقا مبدعا من جديد من أعماق روحه ، مثل الخالق السماوى •

وعلى الجملة ، يبدو للطبعين أن الحتمية المحددة العامة هى أقوى وأرجح من اللاحتمية التامة فى تفسير الظواهر الفنية وغيرها من الظواهر الثقافية • وليس من الضرورى أن يؤدى هذا الى اتجاه قدرى (محتوم) فى السلوك الفردى منه أو الاجتماعى • فإن الحتمية المحورة لا تنكر أن الارادة والنفسية البشرية - سواء أكانت روحية أم مادية فى جوهرها - تعد عاملا محدداً ومحددًا فى الوقت نفسه • فالخالف الفكر يساعد فى توجيه مجرى الحوادث • وحين يتولى الانسان ضبط شئونه بصورة أكثر فعالية وأشد عزيمة يزداد سلطان العوامل الانسانية والغائية فى السلوك البشرى • وتصبح الحتمية النفسانية أكثر صدقا فى التاريخ البشرى ، وإن كانت قوة الانسان طفيفة فى هذا الكون • (وهذا لا يجعل مذهب الغائية يصدق على الكون بمجموعه) وما يحتمل أن يكون هناك من أثر كتيب للحتمية ، يلطفه نوعا ما بالنسبة للطبعى ادراكه فى بادىء الأمر ، أن « قوانين الطبيعة تبدو من المرونة بحيث تسمح لنا بمجال ضخم من التنوع • على أن أهم مسألة فى الواقع العملى هى المدى الذى يمكن أن تتجز به رغباتنا الرئيسية والمميزة والعميقة الرسوخ فى الأنفس ، أجل تتجز ولا تحبط بفعل الظروف

أو القوى الخارجية أو يدفعها الخوف أو الاجبار دفعا الى سلوك دروب لم تكن لتقبل فى ظروف أخرى •

ومن الممكن فى سلوك الانسان اليومى - كما أنه غالبا ما يكون لازبا فى حالة الفنان - أن يعمل كأنما اختياراته حرة حرية تامة • أجل اتنا لا نعرف البتة بالضبط ما هى الأمور التى تحدد تصرفاتنا ، وانما هى تكشف عن نفسها فى اقدامنا على التصرف أو احجامنا عنه • وربما انطوت على امكانات وقوى لم تتكشف فى أسلافنا أو حياتنا البكرة الأولى • ونحن حين نتصرف كأنما قدر لنا التغلب على عقبات جسيمة ، ربما أظهرنا أن ذلك مقدر علينا • وفى وسع المجتمع أن يبلغ الحرية اذا تظاهر بأنه يملك القدرة على تحقيقها والتصرف وفقا لذلك الغرض • والحمية العامة لا تؤدى بالضرورة ، لامنطقيا ولا عمليا الى قيام أى نوع معين من الحكم حرا كان أم طغيانيا ، منفتحاً أم مغلقاً • ومن جهة أخرى فمن الحكمة والواقعية فى أغلب الأحوال التسليم بأثر الظروف فىنا وفى غيرنا • ولا شك أن من يعيش فى بيئة من حى قدر منحط باحدى المدن ، أو من يحتوى تاريخ أسرته على نقطة ضعف ورائية يحسن صنعا أن يأخذ حذره منها فى كل من نفسه وأطفاله • والانسان اذ يحاول تجنب الآثار السيئة وبلوغ الآثار الحسنة بالتربية أو غيرها من الوسائل الاجتماعية ، يحسن صنعا اذ يؤمن بإمكان فاعلية هذه الوسائل • والقول مقدما بأن العبقريّة فى الفن مولودة مع الشخص وليست مكتسبة ، وأنه ليس فى وسعنا أن نفعل شيئا لتقويتها أو لاعاقها ، قول ينم عن انهزامية مبتسرة • فانا لا يمكن اطلاقا أن نكون واثقين حتى نحاول سبلا كثيرة ممكنة لصنعها وتعزيزها •

ولقد أشرنا من قبل الى الفرق بين مذهب الحتمية المثالية ، الذى يحدد فيه الروح الكونى كل شىء وبين المذهب الحتمى المادى أو الميكانيكى الذى تقوم فيه بهذا العمل الطبيعة الأصلية للمادة • وهذان النوعان كلاهما أحدى فى أساسه ، من حيث انه لا يتضمن سوى عامل واحد محدد •

وحين تتخذ المذهب التئوى للعقل والمادة بدلا من المذهب المثالى ، فتتنا
لا تتخلى بالضرورة عن الحتمية الأحدية • اذ فى الامكان مع ذلك اعتبار
العقل القوة الخالقة الموجهة الوحيدة • على أن الحالة تختلف فى حالة
التأثيرات المتطرفة من الخير والشر ، كما هو الشأن فى العقيدة الزرادشتية ،
حيث العاملان المتناقضان كلاهما ذاتى وعنيد •

ولو نظرت الى علم الوجود على أساس المذهب الثانى ، لوجدت
الحتمية من ناحية واحدة خارجية لا متأصلة : فاللادة يجرى الفعل عليها
من الخارج كما يحدث عندما يشكل الخزاف صلصاله • بيد أن من السهل
تأويلها بطريقة أكثر تأصلا ، فالروح تسكن الجسم ، وقوة الحياة تسكن
النبات والحيوان • وهكذا تعمل الروح من داخل الشكل والعملية
الكليين •

ومذهب الحتمية المتأصلة فى نظريات التاريخ يمكن أن يكون طبيعيا
(ميكانيكا) ، ومن ثم يصبح متأصلا أقل وخارجيا أكثر عندما يخصص
للعوامل البيئية دور أقوى فى تطور الفن والثقافة •

ويمكن مع هذا أن يكون « أحديا » بمعنى غيبي (متافيزيقى) حيث
يعد جميع العوامل مادية ، ولكنه تعددى فى تميزه لأنواع عديدة من
السبب المادى ، حيث تعمل أى الأنواع العديدة ، الى حد ما بطريقة مستقلة
ومنوعة • وتنزع الحتمية البيئية الى أن تكون أكثر تفككا ومرونة من
الحتمية المتأصلة ، لأن بيئة الحياة تحتوى على عدد وفير من العوامل المختلفة
المتغيرة •

والحتمية التعددية بتسليمها بأنواع كثيرة مختلفة من المتغيرات
المجهولة التى لا يمكن التنبؤ بها الى حد كبير ، ثول فى واقع الأمر الى
حتمية معتدلة • وهى مرنة متعددة الخطوط ، وهى مستعدة للتسليم بأن
أى نوع من المؤثر - قد يكون ثانويا أو ضعيفا أو قصير الأجل - يسهل
أن تتغلب عليه مؤثرات أخرى • وتفسر كل حادثة أو كل نزعة من حيث

المبدأ بأنها نتيجة مشتركة لعدة عوامل ، ولكن لم تحدث مطالبة بتفسير أية حادثة تفسيراً تاماً أو التنبؤ بالمستقبل بدقة • فإن معظم العوامل الداخلة في حالة معينة لا يمكن ملاحظتها ولا موازنة آثارها النسبية موازنة دقيقة • والحتمية العامة ، اذ تكيف على هذا النحو ، ليست اتجاهها جازماً أو مقيداً في مجال العلم ، ولكنها فرضية مثمرة • وكما يوضح « أرنست ناجل » (١٩٦٠ ص ٣١٧) تفتتح الحتمية العلمية الباب أمام تحرر تقدمي من الأوهام ، وذلك بتشجيع البحث الموضوعي في الظروف التي يتوقف عليها وقوع الأحداث •

والحق أنه حتى النظرية التي تؤكد قانوناً ما أو عاملاً سببياً على أنه أساسي يمكن تأويلها بمرونة • وقد رأينا بأنفسنا كيف أنه حتى أصحاب مذهب التطور في القرن التاسع عشر لم يفكروا في التطور على ذلك النحو الجامد البسيط الذي اتهمهم به نقادهم المصريون • والاختلاف هو اختلاف في الدرجة • فالمتأيزيقي يستطيع الى حد ما أن يختزل جميع الظواهر الى العامل الوحيد : المادة أو العقل ، ويدرك في الوقت نفسه التنوع اللانهائي لنتائج ومظاهره • وفي امكان مذهب التطور اليوم أن يخطو خطوات عديدة نحو مذهب التعدد باعترافه بأن التطور ليس النزعة الكونية الوحيدة الواسعة الانتشار ، وأنه يسير في خطوط مختلفة كثيرة • وليس من الاختزال بالمعنى الضار أن يحاول المرء تصنيف الظواهر تحت أقل عدد ممكن من العنوانات ، اذا لم يتجاهل أو يزيّف تنوعها في الوقت نفسه • وليس هناك اختزال زائف أو افراط في التبسيط في تصنيف الحيوانات جميعها الى فقارية ولافقارية • ومن الجلي أن المفاهيم الثلاثة - وهي التطور والانحطاط والتمية المعطلة أو التوازن - من الشمول الكافي بحيث تغطي تقريباً جميع الظواهر التاريخية ، ولكنها ليست بالغة البساطة اذا نحن أدركنا أن كلا منها تجيز تنوعات في التفاصيل لا حصر لها ولا نهاية •

وأشد ما يعترض عليه التعدديون في نظريات التاريخ انما هو نوع آخر مختلف من الأحدية - يمكننا أن نسميه الأحدية الثقافية ، لا الأحدية

المتافيزيقية - يتتقى نوعا واحدا من العوامل العلية ويعامله على أنه العامل الوحيد الهام الذى يستحق الاهتمام •

فهل التعدديون هم حتميون أيضا ؟ ان بعض هؤلاء يتقبلون هذه التسمية بينما لا يتقبلها بعضهم الآخر • وهم يعتبرون حتميين معتدلين فى ذهابهم الى أن كل شئ فى الفن والثقافة تسبب فيه علة بطريقة ما • ويصر بعضهم على وجود عنصر حقيقى من الصدفة والحرية فى الأحداث ، ولكنهم لا يوضحونه تمام الوضوح • ذلك أن حتمية أكثر ثباتا لا بد أن تدل ضمنا على أن كل شئ لا بد أن يترتب بالضرورة على الحصلة الكلية لأسبابه وظروفه • وهكذا فان مجرى التاريخ ينجم بصورة لامندوحة منها عن ظروفه السابقة الممهدة ولكن ليس عن أى قانون مفرد ولا عامل معين • وليس من الضروري أن يمضى مجرى التاريخ متخذًا اتجاهًا واحدًا ثابتًا ، وذلك لأن عوامله العلية لا تبرح تمتزج بعضها ببعض مرارا وتكرارا بطرق متنوعة متفرقة ، لا تسير أى نمط منتظم يستطيع الانسان تمييزه الآن •

هذا ويمكن استخدام تعددية حتمية مرنة فى عمليات تفسير تكوين الأساليب ، والحقب أو العصور الخلاقة ، والمواهب الفردية • وقد قام التحليل الطبيعى مقتفيا خطوات ماركس وتين وفرويد وغيرهم ، بفصل أنواع قليلة من العوامل الرئيسية المتداخلة عن بعضها بعضا ، مثل عامل الوراثة البيولوجية والبيئة الأولى للأسرة والبيئة المحلية ، والتكيف الاجتماعى الاقتصادى والنمط الثقافى العام ، والتربية ، والتدريب الخاص • وكل من هذه يتضمن مجالا هائلا من المتغيرات يكاد يكون من المستحيل ازاء ما بين أيدينا من موارد فى الوقت الحاضر - اكتشاف طابعها المميز وقوتها النسبية فى حالة خاصة • وقد تبرز مجموعة أو مجموعتان من العوامل بروزا ظاهرا فى حالة معينة ، ربما نتيجة دعاية مثيرة أو اخفاء عوامل أخرى ، وعندئذ تنزع الى تفسير الأمور كما هو الشأن فى حالة أسرة باخ على أساس الوراثة وتأثير الأسرة • على أننا فى مكان آخر

كحالة بيرون الشاعر مثلاً ، قد تنزع الى تركيز التأكيد على الطبقة الاجتماعية والعاهات البدنية . ولكن قصارى ما فى الأمر ، هو أننا فى مثل هذه الحالات ، يحق لنا أن نقول أن هذا عامل له تأثير قوى غير عادى . وما نقول البتة انه هو العامل الوحيد أو الكافى . فهناك عادة من الشواهد والبيانات ما يوضح أن سببا كهذا فى رجل آخر قد أنتج نتيجة مختلفة تماما ، وأن أسبابا مختلفة أفضت الى نتيجة مماثلة .

وفى مثل هذه الحال ، فإن الكثير من العمليات التى تؤلف عناصر التطور الثقافى وتسلسلاته تكاد تكون أمرا محتوما . غير أن ضرورتها محتملة وليست أكيدة ، فهى لا تنتج عن أى قانون شامل للتطور أو للطبيعة . بل تتوقف على طبيعة الانسان وبيئته فى هذا الكوكب ، ومن المعقول أنه ربما اختلف هذان .

أما فيما يتعلق بمراحل الفنون فقد كان أمرا محتوما أن تجيء الطرز والأساليب المعقدة - ان ظهرت اطلاقا - بعد الطرز والأساليب البسيطة ، وليس قبلها . فإن النوع البسيط قليل التطور شرط ضرورى لابد من توفره لظهور الأنواع المعقدة الراقية التطور . وكما أن الطفل لا يستطيع أن ينطلق مباشرة من طور الحضنة الى اللوغاريتمات فإن الانسان لم يستطع الانطلاق مباشرة من الوحشية الكلية الى القصص والكاتدرائيات والسمفونيات ومثل هذه المحتوية طارئة بمعنى أنه ربما ما كان يحدث أى تطور على الاطلاق ، على أن التطور على امتداد كل خط من الخطوط يبنى له اما أن يتبع تعاقبات عامة معينة أو لا يتبع أى تعاقبات بتاتا . وبعض هذه التعاقبات تحدد تحديدا صارما على نحو أشد من غيرها فإن جنين الانسان لا يمكن أن يصبح قردا ؛ فهو لا يستطيع أن يتخطى أو يعكس نظام مرحله المقررة ، وان كان كل فرد يتطور بطريقة مختلفة قليلا . ففى تطور الفن أو تطور أسلوب بعينه مجال أكبر كثيرا للتوسع كما يحدث فعلا تشعب على نطاق أوسع . بيد أن قابلية التغير ليست الى ما لا نهاية . فالثقافة كالطبيعة سواء بسواء ، لا تعمل شيئا طرفة ، وان بدت فى أحيان

كثيرة كأنما تعمل ذلك • وتحدد مدى الامكانيات في كل مرحلة تحديدا
اجماليا ماهية العوامل السببية في تلك المرحلة من التاريخ •

والانسان الذي يعيش في حضارة معقدة شديدة التنوع كحضارتنا،
واقع تحت ضغوط كثيرة ومختلفة ، منها ما يصدر مثلا عن مختلف الأساليب
والبدع (الموضات) في الفن ، ومنها ما مصدره اختلاف الميول والنزعات
الدينية والسياسية • وعلاوة على ذلك فان ثقافتنا رغم ما بها من ميول الى
التطابق ، فهي تشجع طرزا وأنواعا معينة من عدم التطابق ، وتشجع أيضا
الحق العام للفرد في اختيار البدائل التي يتبعها • وانه لأمر أشق أن تتبأ
بالطريقة التي سيستجيب بها فان بعينه لمجموعة معلومة من الضغوط •
فهناك اليوم ضغوط أكثر تنوعا ، وعوامل أشد تقبلا في باطن الفرد في
مدينة حضرية •

وهناك في التعميم التاريخي طريق وسط بين حتمية صارمة على نحو
زائف ، تعد كل شيء أنه العمل الضروري لقانون بعينه ، وبين التعددية
المفرطة أو الاحتمية ، التي تؤمن بأن أي شيء يمكن أن يحدث في أية
لحظة • ويمكن الطريق الوسط في ملاحظة الاتجاه والقوة النسبية والمدى
والأمد لمختلف النزعات في تاريخ الثقافة ، تلك النزعات التي تتخذ أبعادا
هامة • كما يكمن في تحليلها هي ودوافعها ، وفي ربطها بغيرها من
النزعات بوصفها متعاونة أو متصارعة • وسيتهي الأمر في كثير من
الأحوال لا الى اظهر أن النتيجة كانت مؤكدة مائة في المائة ، وانما الى أنها
كانت محتملة الحدوث في الظروف القائمة • ومع زيادة المعرفة بالعوامل
المتضمنة نصقل تكهناتنا التقريبية في الحياة الشخصية ، فنقول انه اذا
تساوت الأمور الأخرى واذا لم تحل أحداث غير متوقعة ، فسيحدث هذا •
وتعلمنا الخبرة كيف نميز بين الدوافع القوية والدوافع الضعيفة ، وبين
الدوافع المباشرة ولكنها قصيرة الأجل وبين العوامل التدريجية ، ولكنها
دائمة ثابتة • وفيما بين أضداد من أمثال « الضروري وغير الضروري »
وما يمكن تجنبه وما لا مندوحة منه ، نستخدم مصطلحات مثل « مرجح

الى حد ما أو « غير محتمل » ولكن له فرصة للنجاح بنسبة واحد في المائة .

والواقع أن التقدم العلمى فى تاريخ الثقافة يحدث نتيجة صقل واحكام مثل هذه التقديرات للفعالية العلمية النسبية فيما يتعلق بالاتجاهات الماضية والمستقبلية ، وليس نتيجة لبذل الجهود فى سبيل أنواع مستحيلة من الضبط الدقيق أو تجنب التفسير العام عن جبن ووجل .

والتطور على النحو الذى عرفناه به ليس فقط عملية ، وإنما هو ميل ثابت نحو التعقيد فى المادة وما لها من مختلف الأنشطة ، بما فى ذلك الانسان والثقافة . وهذا الميل من القوة بحيث يحدث ضغطا ضخما على الأفراد والجماعات لكى ينخرطوا فيه ، وإن لم يرغبوا فى ذلك . وهم حتى وإن لجئوا الى التمرد على أنواع معينة من التطور وحاولوا قلب العملية رأسا على عقب ، ينزعون الى الاسهام فيها طوعا أو كرها . وهناك مناشط كثيرة يخالها الناس مضادة للتطور ، ولكنها فى حقيقة أمرها وتيجتها النهائية تطويرية بحتة : أخص بالذكر منها الأشكال المعقدة فى نظم الحكم والفنون وغير ذلك من النظم التى تتبلور وتعمق النمو . والواقع أن الامتثال للميل التطورى فى ناحية من نواحيه الممكنة الموفرة العدد ، يبدو - على ضوء هذه الحقائق - شيئا لا مفر منه . ولكنه لا يبلغ تلك الدرجة التامة أبدا ، وذلك لأن الميل بأكمله قد يعكس نفسه الى نقيضه فى أى وقت ، كما أنه ليس الآن شاملا . أجل إن بعض الأنشطة التى تبدو معادية للتطور هى فى الواقع كذلك ، أعنى أنها على الدوام عامل تدمير وتعويق لكل ما ينضاف الى التطور الثقافى من جديد ، ومن أمثلة هذا النوع ، احراق مكتبة الاسكندرية . ولا يخفى أن استمرار التطور الى ما لا نهاية ليس بالأمر الضرورى ولا الذى لا معدى منه ، ولكنه شئ شديد الاحتمال والأرجحية بالنظر الى تاريخه المديد . ويحق لنا بغير شواهد تدل على تغير جوهرى فى الاتجاه ، أن نعتبره على سبيل الافتراض حقيقة نافذة على المستقبل .

٥ - أوجه التماثل بين فنون شعوب لا ترابط بينها

هناك مسألة نظرية كبرى فى تاريخ الفن هى تفسير التماثلات العارضة الأخاذة بين أساليب الفن فى أزمان وأماكن شديدة التباعد ، حيث لا مجال لأثر مباشر يذكر • ويتساءل المرء منا قائلا : كيف يمكن أن تكون البيئة هى عامل التحديد الأكبر ، والبيئات على ما هو معروف من بالغ الاختلاف والتغير ؟ فما هو الشيء - ان لم يكن دافعا جوانيا ملحا - الذى يجعل تلك الجماعات الوفيرة المنفصلة بعضها عن بعض تطور الآغنى والرقصات ، والأديان والتكنولوجيات ، والتماثل والمعايد ، دون أن يكون هناك احتمال لأن تتعلم احداها من الأخرى ؟

وقد ذكرنا على سبيل المثال ما قام من تشابه بين ثقافة قدماء المصريين وثقافة شعب المايا ، بما لكل من معايد واهرامات حجرية ضخمة ، ومن نحت لواجهات المباني ، ومن معرفة بالفلك والتقويم ، ومن كتابة هيروغليفية وصور جدارية ملونة ، ومن نقوش بارزة نحتية ذات أسلوب معين ولكنها معبرة • وغنى عن البيان أن بيئة شعب المايا بأدغالها كانت تختلف اختلافا بالغا عن وادى النيل • أجل انه من المعقول أنه كان هناك شيء من انتشار الثقافة من مصر ، ولكن ليس هناك من الأدلة مايكفى لافتراض وجود انتشار الى حد كاف لاحداث هذه التماثلات •

ونم مثال آخر هو التماثل بين اتجاهات قدماء الاغريق وأهل الصين نحو الموسيقى ، والتماثل بين فيثاغورس وأفلاطون فى ذلك الاتجاه مشهور معلوم • فانهما فسرا الموسيقى على أسس الأعداد ، التى نسب اليها فيثاغورس أهمية سحرية ونسب اليها أفلاطون أهمية متسامية على الخبرة البشرية • وقد كان سحر الأعداد بارزا أيضا فى الكتابات الكلاسيكية الصينية • ودع عنك أن الفيلسوفين الاغريقين وكذلك كونفوشيوس وأتباعه ، نسبوا الى الموسيقى دورا أخلاقيا وتربويا هاما ، وبخاصة من حيث غرسها روح الانسجام والنظام • وقد عاش كل من أفلاطون وكونفوشيوس فى زمن حافل بالاضطراب ، والحروب الأهلية والثورات • وكانت

مقاومتها لأساليب الحياة في عصرها قائمة على عقيدة تبدو اليوم عقيدة محافظة • مركزة التأكيد على النظام لا الحرية • ونصح كل منهما بأن يعطى الحكيم العليم أى الفيلسوف دورا قويا فى شئون الحكم وأن يقضى فى ذلك شطرا كبيرا من وقته • ودعا كل منهما الى احترام الشيخوخة وتبجيل الماضى • وجعل كلاهما الموسيقى مادة رئيسية للتربية وقرنها أفلاطون بالرياضة البدنية ، كما قرنها أتباع كونفوشيوس بالطقوس الشعائرية • ورأى كلاهما أن الموسيقى ينبغى أن تكون جليلة وبسيطة وأن تنظمها الدولة • وآمن أفلاطون بأنه ينبغى أن يتولى توجيهها لجنة من الرؤساء الذين حنكتهم السنون والخبرة •

وهذا هستون تزو الملقب « بأبى الكونفوشيوسية الهان Han كتب عن الموسيقى بطريقة ما كان أفلاطون الا ليرتضيها على الجملة ، مع فارق واحد هو أنه أكد ما للموسيقى الجيدة من طابع سلمى ، بينما استحسّن أفلاطون الموسيقى الحماسية العسكرية لاعداد حماة المستقبل • كتب هستون تزو : «ان موسيقى دولة تحظى بحكم صالح هي موسيقى هادئة جذلة ، وحكومتها ذات نظام مستتب ، فأما موسيقى دولة يفتشها الاضطراب فانها مفعمة بالغضب والاستياء وحكومتها تسودها الفوضى ، كما أن موسيقى قطر فى سبيل الفناء حزينة كثية وشعبها فى كرب ومحن ، ومن ثم ترتبط طرائق الموسيقى وطرائق الحكم ارتباطا مباشرا ، » (وهكذا يميز مثل أفلاطون علاقة عليّة مزدوجة الاتجاه بين فن أى شعب « ومناخه السيكولوجى » ، ويميز كذلك بين الفن والمزاج الفردى ، وكل منهما يؤثر فى الآخر) ويستطرد هستون تزو قائلا : « كان الملوك السابقون يقيمون الشعائر والموسيقى فتكون وسيلة للسيطرة على شعوبهم ، والموسيقى الرائعة ينبغى أن تكون سهلة والشعائر السامية ينبغى أن تكون بسيطة • • وتستهوى الموسيقى النفس فتقضى على مايساورها من سخط وغضب • • والموسيقى هي انسجام السماء والأرض • • • وبفضل الانسجام تتحول

الأشياء جميعا (١) ، • وكان كل من حكماء الاغريق والصينيين يعنون بالموسيقى فنا منوع الأشكال ، حتى انه يشمل موسيقى الآلات والغناء ، وأحيانا الرقص • ويتأثير المبادئ الكونفوشيوسية ، نظمت الموسيقى الرسمية والشعائرية قرونا طويلة ، وفق هذه المثل تقريبا • وأثرت مثل أفلاطون فى التقاليد الغربية الموسيقية عن طريق أفلوطين والقدیس أوغسطين والأناشيد الجريجورية وضروب الايقاع فى العصور الوسطى • وينشأ السؤال المألوف ، وهو : هل كان هناك أى تأثير مباشر أو غير مباشر بين الثقافة الاغريقية والصينية فى نظرية الموسيقى وممارستها ؟ وللإجابة على هذا السؤال نقول : انه يبدو فى الوقت الحاضر أنه ليس هناك سبب مقنع يؤيد هذه الفكرة • أجل كانت هناك تجارة ضخمة بين الشرق الأقصى وبلاد الغرب أيام حكم أسرة هان ، ولكنها كانت ضئيلة أيام فيثاغورس وأفلاطون وكونفوشيوس • ومن المعلوم أن أفلاطون وغيره من فلاسفة الاغريق تأثروا نوعا ما بتصوفية الشرق الأوسط الدينية ولكن مثل هذه الاتصالات لا تكفى لتفسير أوجه التماثل •

وليس التشابه بقاصر على العصور القديمة ، ولا على أسلوب مفرد وحيد • فقد كان بالصين على كر القرون ، والى حد ما ببلاد اليابان ، تقليد كونفوشيوسى جديد واضح تماما فى الفنون المرئية والأدب • وأكد هذا التقليد - وبخاصة فى تصوير المناظر الطبيعية - الترتيب المنطقي والاتزان العقلى ، أى التعبير عن الطمأنينة الجوانية والانسجام الباطنى • فرمز الى احترام الشيخوخة والخبرة المديدة ، كأنما هو شأن شجرة الصنوبر العجوز الكثيرة العقد • وتعبّر المناظر الطبيعية الخالدة التى صورت وفق تقاليد أسرة صنج الشمالية - والتى تمثل جبالا مكسوة بالأشجار تتصاعد الى غنان السماء ، وأحيانا عددا من بنى البشر وهم يصعدون كادحين فى ممراتها الوعرة فى طريقهم الى معبد فى الجبل - تعبّر عن سعة أفق فى التفكير

(١) نقلا عن « Book of Rites » نم ١٩ فى كتاب « Sources of Chinese Tradition » ر . ن . دى بارى ، ص ١٨٢ . انظر ل . ل فنج . « A Short History of Chinese Philosophy » ص ١٥٠ .

وهية وجلال فلسفى • وهذا يشابه التقليد الكلاسيكى الرئيسى للتصوير الأوروبى الذى أكد المثل العليا الاغريقية ، التى تعنى الاتزان والتحفظ والتناسب والرزانة ونبل الخلق • وعلى النقيض من ذلك ، أنتج أيضا الشرق والغرب كلاهما أساليب فنية أشد اضطرابا وتهورا وعدم اتزان ، وصفت بأوصاف متعددة منها الرومانسى والديونيسى واللـزمـانـى Mannerist ، والتعبيرى وغير ذلك • وهى خصائص اتصف بها الفن اليابانى أكثر من الصينى ، ولكنها ظهرت فى الصين فى أسلوب « الحبر المقدوف » الواضح فى صدر المناظر الطبيعية فى عهد أسرة صنج الجنوبية وفى مناطق أخرى •

وبينما نحن نطوى القرون عبر أزمان ماركو بولو والبرتغالين وفتح بلاد اليابان للتجارة الغربية ، يزداد احتمال التأثير المباشر المتبادل • وهو تأثير ممكن فى حالة الروايات الصينية العظيمة للقرنين السابع عشر والثامن عشر ، التى تصور تقليدا سوكيا غير مهذب ، لا التقليد الكونفوشيوسى الرصين • وعلاوة على التأثير المحتمل فى الفن جرى قدر كبير من التبادل فى التجارة والتعليم الدينى والايدولوجية العامة • فكان من اليسير أن تنشأ عن هذه كلها تمايلات فنية •

٦ - الحتمية المتأصلة والتماثل والانتشار بوصفها تفسيرات للتشابهات التاريخية : الآراء المتطرفة والمعتدلة

لمصطلح « متأصل » أو باطن معان عديدة فى الفلسفة ولا بد من استخدامه بحذر • ونحن انما نستخدمه هنا بمعنى حرفى عريض نسبيا يكاد يعادل معنى فطرى Inherent أو جوهرى Intrinsic (التعريف الأول بقاموس وبستر) • والحتمية المتأصلة الباطنة على ما تستخدم فى العملية التاريخية أو التطورية ، تدل ضمنا على أن العوامل الرئيسة التى توجهها على امتداد خطوط معينة توجد فعلا داخل طبيعة الكائنات البشرية ، لاداخل بيئاتهم الفيزيائية • والمثاليون يستخدمون لفظة « باطن » للدلالة على أن الله مستقر كامن فى العالم بما فى ذلك الامسان • ويعتبر هذا الاستقرار انكامن

القوة الأساسية الموجهة فى التطور والتاريخ البشرى ، بما فى ذلك التاريخ الثقافى . وقد رأينا أن القوة الموجهة يمكن أيضا تصورهما على أنها فطرية فى حياة الانسان وعقله ولكنها ليست سماوية أو روحية أساسا . ففى وسع أنصار المذهب الطبيعى أن يعتقدوا أن المادة المنظمة فى كائنات حية ، لها ميل فطرى الى التغير بطرق معينة مهما تكن البيئة النوعية ، مادامت تلك البيئة توفر الحاجيات الأساسية اللازمة للحياة والصحة . ومن الجائز أن تكون هذه احدى الطرق لمحاولة تفسير الابتكار المستقل المتماثل فى الفن .

وتوقف النتائج هنا على كيفية تمييزنا بين العوامل «الباطنة» والعوامل «الخارجية» ، فان مؤرخا لتاريخ الفن مثل فوسيون focillon يميل الى أن يرى التصوير على أنه ميدان مستقل محبوس عليه وحده ، يحيط به سائر العالم الفيزيائى والثقافى ، وهو ينزع الى تفسير ما فيه من تناهات فى الأسلوب على أنها راجعة الى عوامل واقعة داخل الفن نفسه مثل تأثير جـوتو (Giotto) على ماسانشيو ، وأثر ماسانشيو على ليوناردو دافنشى وهكذا دواليك ، لا على أنها راجعة الى البيئة الاجتماعية ، وهناك تماثلات معينة مثل تلك التى نلاحظها فى صور المناظر الريفية التى رسمها الرومان القدامى والصينيون والأوروبيون فى عصر الباروك ، وهذه التماثلات تفسر على أنها ترجع الى ما للأشكال من حياة متأصلة ومنطق متأصل ، ، ولكن من وجهة نظر الفنان الفرد ، فان تقاليد فنه هى أجزاء من بيئته الاجتماعية والثقافية ، فالمصور يحيط به غيره من المصورين ومعهم أعمالهم القديم منها والجديد ، فهو يلاحظ مناهجهم ومنتجاتهم وبياناتهم عن أهدافهم . وبالنسبة للمصور فان فن التصوير كما يوجد فى زمانه يعد الى حد كبير مؤثرا خارجيا ، فهو يحس أنه ، أى شخصيته ، متفاعل معه ، وأنه يتقبل بعض أجزائه ، ويرفض بعضها الآخر ، ويترك أثره فى الفن ككل ، والخلاف بين « الحتمية الباطنة » و « الخارجية » ، انما هو خلاف بين عوامل

تقع داخل نفسه وبين العوامل الواقعة خارجها ، وتشمل هذه الأخيرة الفنانين الآخرين وأعمالهم •

ولا تزال محاولة تفسير تاريخ الفن على أساس الحتمية الباطنة أكثر شيوعا بين المثاليين والثائين منها بين الطبيعيين ، فمن فعلوا منهم ذلك ربما فاتهم الاعتراف بفضل هيجل وبرجسون أو غيرهما من الطلائع الرواد ، أو ربما غاب عنهم تقرير عقيدتهم الفلسفية بصراحة واضحة ، وهم بوصفهم مؤرخين للفنون يركزون اهتمامهم عن وعى على الأعمال الفنية وما يرتبط بها من وثائق ، ولكن اتجاههم الفلسفى يكشف عن نفسه فى الطريقة التى يفسرون بها تعاقب الأحداث فى الفن وتكوين الأساليب ، وان قصر الكتابة التاريخية على تعاقب الأعمال الفنية بنفس الوسيط Medium أو الخامة يدل فى كثير من الأحيان على افتراض ضمنى بأن الأحداث الداخلة فى نطاق ذلك الفن يمكن تفسيرها دون تجاوز حدوده • وبعبارة أخرى تغفل جميع الأحداث أو الظروف الخارجة عن ذلك الفن أو يقلل من شأنها ، ولا يقتصر ذلك الأمر على النواحي الاجتماعية الاقتصادية وغيرها من النواحي البيئية ، بل يشمل كذلك النواحي الوراثية ، كما لا يقتصر على الدين والعلم ، بل يشمل الفنون الأخرى كذلك •

وعندما يكون تناول التاريخ للفن على هذا النحو قائما على فروض هيجل ونظرياته كما حدث كثيرا فى ألمانيا قبل الحرب ، فإنه يعنى أن تعاقب الأساليب فى فن بعينه كالتصوير انما هو مسار للتاريخ محصور فى ذاته يندفع فطريا ، لا تؤثر فيه المسارات الأخرى وغيرها من الظروف العارضة الا تأثيرا سطحيا • فان المسارات المتنوعة المواقبة مثل مسارات العمارة والموسيقى والدين والأدب والصناعة والعلوم ، ليست غير مرتبطة علما ، اذ يقال انها جميعا موجهة بالعقل الكونى نفسه على امتداد خطوط متوازية تقريبا • غير أن تأثيراتها العارضة بعضها فى بعض بوصفها تفاعلات مستعرضة ليست هى العوامل المحددة الرئيسية فيها • فان كلا منها لا بد

أن تمضى فى سبيلها بنفس الطريقة تقريبا لو وضعت فى بيئة مخالفة ، وذلك لأن كلا منها تتبع منطقها الفطرى المتأصل فيها •

كذلك يستخدم مفهوم الحتمية الفطرية فى تفسير ودعم نظرية تاريخ الفن القائلة بأنه يسير فى حلقات وأنه عضوى لا تطورى • فانه كما رأينا قائم على تماثل مفترض بين حياة الأساليب وحياة المعطيات الفردية • هذا الى أنه يفترض عادة أن كليهما توجههما قوة روحية • وهذا يؤدى الى نسبة خلتى « الحياة والموت » الى كل أسلوب • وقد رفضنا هذه النظرية بوصفها لا تقوم على أساس مبنى على الملاحظة والاختبار •

وقد يحدث أحيانا أن يوصف مذهب التطور على امتداد خط واحد الذى ظهر فى القرن التاسع عشر بأنه توازى أو تماثل Parallelism وهذه النظرية فى شكلها المتطرف ، تقابل بالرفض من علماء التطور المعاصرين • أما فى شكلها الأكثر اعتدالا فلا تزال فرضية يمكن الأخذ بها ، ولها علاقة وثيقة بتاريخ الفن •

ويقدم النا هويل (١٩٥٨ ص ٦٥٥) تعريفا متطرفا لمذهب التوازى (التماثل) ذهب فيه الى أنه : « تطور أشكال ثقافية متماثلة من خلال خطوات متطابقة متماثلة تماما دون أى تفاعل أو اتصال تاريخى بينها » والحق أن أحدا فى هذه الأيام لا يتقبل البتة فكرة « الخطوات المتطابقة المتماثلة تماما » ، كما أن أحدا فى الماضى ، حتى مورجان وتايلور وهما فى أشد لحظات أخذهما بمبدأ وحدة الخطوط - لم يذهبا الى هذا الحد البعيد • ولو أن لفظة « المتطابقة » استبدلت بلفظة « المتماثلة » الى حد ما ، لأصبحت النظرية مقبولة نوعا ما فى هذه الأيام • وعندئذ يصبح مذهب التوازى معادلا لفكرة « الابتكار المستقل » ، التى هى اسم حقيقة غير مفندة ، هى أن بعض التطورات الثقافية المتماثلة تحدث فى جماعات اجتماعية لا يقوم بينها أى اتصال • ويعتقد العلماء أنه فى النظرية المسماة « بالتوازى » ، تحدث مثل تلك التماثلات على نطاق واسع فى بيئات بالغة

الاختلاف نتيجة للحتمية الباطنة • وهذا يدل ضمنا على الضالة النسيية
للدور الذى تلعبه التغيرات وليدة الصدفة وعوامل البيئة •

أما وجود الانتشار على نطاق واسع فحقيقة مقررة • ومعناه « انتشار
العناصر الثقافية من منطقة أو قبيلة ، أو شعب الى من عداهم ، بالهجرة
أو الحرب أو التجارة » (قاموس وبستر) • وربما اتجه انتشار كهذا فى
أحد اتجاهين أو فيهما كليهما • والمذهب الانتشارى المتطرف يرى أن هذه
العملية هى مرد معظم التغيرات الثقافية ان لم تكن كلها • وهو اذ ينكر
الحتمية الباطنة ، فانه يقلل من شأن التماثلات المستقلة ويفسرها بأنها ترجع
تماما الى التغيرات وليدة الصدفة والى تأثير البيئة الفيزيائى والثقافى • ومضى
بعض متطرفة المذهب الانتشارى فى غلوهم فأكدوا أن الحضارة كلها جاءت
من مصدر مركزى واحد ، لعله مصر أو أرض الجزيرة بالعراق ، وأنها
انتشرت من ذلك المصدر الى جميع أرجاء العالم (١) • وما ينكر أحد أن
قدرا ضخما من الحضارة خرج من هناك ، ولكن الواقع أن من بالغ المغالاة
تخفيض المصادر الى واحد وحيد •

ويتجلى ضعف مذهب الانتشار المتطرف فى التقليل من شأن أوجه
التشابه بين الثقافات المتباعدة أو الاخفاق فى تفسيرها • أما مذهب التوازى
المتطرف فإن نقطة الضعف فيه هى افتراض حتمية جامدة فطرية تعوزها
شواهد كافية • ومع ذلك فليس هناك فى هذه الأيام سبب وجيه يبرر
الاتجاه الى أى من هاتين النظريتين المتطرفتين • والواقع كما ذكر تايلور
بوضوح ، أنه من المعقول افتراض أن كلا هذين التوعين من التعليل يحدث
فعلا ، بدرجات متفاوتة فى أزمان وأماكن مختلفة •

وقد استطاع بعض علماء الأثروبولوجيا الذين هاجموا فى قسوة
بالغة نظرية مورجان فى التطور ذى الاتجاه الواحد الوصول بطريقة ما الى

(١) انظر مناقشة نظرية لورد راجلان عن « بطل الثقافة » وانظر اعمال البيوت
سمت ، وج • برى •

شكل معتدل جزئى من مذهب التوازى ونذكر من هؤلاء لوى Lowie الذى يدرك الابتكار المستقل والتطور المتوازى فى سمات مثل الأنصاف ، والنظام الثنائى للأعداد ، والعقائد المساوية(*) ، وهو فوق هذا يتقبل فيما يقول استيوارد (١) نوعا من الضرورة فى التطور الثقافى ، الى درجة أن منجزات معينة تستلزم منجزات أخرى • فعلم المعادن يستلزم تقدما من حالة الهمجية الى تربية الماشية والزراعة • وذهب كروبير الى حد قوله : « ان علاقات الثقافة أو أنماطها يحتمل أن تتطور تلقائيا من الداخل أكثر مما تتطور نتيجة اقتباس مباشر • وفضلا على هذا ، فانه نظرا لأن طرز الأشكال الثقافية محدودة العدد ، فانه قد يحدث غالبا أن نفس الطراز الواحد يتطور تطورا مستقلا • قال : « ان المجتمعات الملكية والاقطاعية والطائفية (المتقسمة الى طوائف) والديموقراطية ، تتطور المرة بعد الأخرى مثلما تتطور المجتمعات التى يسودها التساوية والتى يغلب عليها عدم التدين النسبى • وكذلك تفعل الأمم التوسعية والتجارية ثم الزراعية ذات الاكتفاء الذاتى •

والتكون القويم فى الميدان الثقافى هو فى بعض النواحي أجدر بالتصديق وأقرب الى العقل من التكون القويم فى الميدان البيولوجى • فهو لا يعالج الا طرازا بيولوجيا واحدا هو الانسان العاقل • ولما كان البشر كجنس عام متشابهين تشابها واضحا فى كثير من الميول النفسية البدنية فان من الأسهل الاعتقاد بأن هذا الجنس بعينه دون الحياة فى مجملها له دافع مميز يضى به على امتداد خطوط معينة للتطور •

على أن الانسان العاقل يعد من ناحية أخرى أشد جميع الأنواع العضوية مرونة وقابلية للتغير وأقلها تحديدا مسبقا ، على نحو صارم من

(*) أى التى تؤمن بإخلاص أو مهدى منتظر (المترجم) •

(١) فصل بعنوان « التطور والتقدم » فى Anthropology Today ص ٣١٩ ،

بنقل عن لوى فى (An Introduction to Cultural Anthropology) نيويورك ١٩٤٠ ،

وكروبير فى (Anthropology) نيويورك ١٩٤٨ ص ٢٤١ •

حيث التطور العقلي والاجتماعي • فان تركيبه الفطري وميوله السليقة
تحدد تطوره الثقافي في اطار اجمالى فسيح فحسب ، وبذلك تتيج لمختلف
الجماعات البشرية أن تتشعب وأن تتخذ في أية لحظة مسارات لا يمكن
التكهن بها •

ويمكن الجمع بين كثير من النقاط القوية في مذهبي التوازي
والانتشار المعتدلين بينما نتظر المزيد من الشواهد والبيانات • ومن المعلوم
أن شكلا معتدلا من مذهب التوازي والحتمية الباطنة والتكوين القويم
الثقافي ، يدرك نوعا من الضغط الفطري نحو خطوط متماثلة للتطور في
جميع الجماعات البشرية ، مهما بعدت بينها شقة المكان والزمان ، ولو على
الأقل لسبب واحد هو أنها جميعا بشر يسكنون نفس هذا الكوكب الأرضي،
ولكن هذا الشكل يدرك أيضا أن هذا الميل التوجيهي غالبا ما يكون ضعيفا
أو منعما تماما ، أى أنه من السهل ابطاله أو تحويله • فالحتمية الفطرية
التي من هذا النوع المعتدل الجزئي تختلف اختلافا جسيما عن مذهب
التوازي بمعنى تلك الكلمة الحرفي • فهي لا تؤكد أن خطوط التطور
الثقافي تجرى على الدوام جنبا الى جنب ، وانما هي تعترف بوجود الشيء
الكثير من التشعب وبالكثير من الحركات المتفرعة والمتعرجة والمتلاقية •

ويذهب علماء الطبيعيات الى أن أى دافع باطنى نحو التطور يوجد
في النباتات والحيوانات والانسان هو أساسا شيء لا نفساني ولا هدف
وراءه • على أنهم يعترفون في الحين نفسه أن ذلك الدافع يصبح بالتدريج
هادفاً أكثر ونفسانيا أكثر في الانسان ، وبخاصة الانسان المتحضر حين
يشرع في تخطيط مصيره • وليس هناك أدنى علاقة بين ما للدافع من
طبيعة متزايدة في ناحيتي الشعور والغائية وبين القوى الروحية المستقلة •
ذلك أنه يرجع قبل كل شيء الى تطور المخ البشرى بوصفه قادرا على
التخطيط الذكي • وهو ثانيا - يرجع الى تطور الثقافة الى مرحلة يستطيع
عندها الناس أن يفكروا ويخططوا على أسس عامة طويلة المدى •

ولا شك أن أصول التطور الحافل بالتخطيط يمكن مشاهدتها في سلوك الانسان البدائي نحو المواقف المحسة المباشرة . فانه استطاع أكثر من جميع الحيوانات الأخرى أن يظهر ميلا ثابتا - وان لم يكن شاملا - الى عدم الرضا بأى شىء يملكه فى لحظة الحاضرة . فضلا على ذلك أحس بأنه مضطر الى عمل شىء يتعلق بذلك ، وأن يستخدم ذكائه وعصلاته فى تلك المحاولة . وكم ضرب فى الأرض هائما ، ودأب على اجراء التجارب بحثا عن شىء يفضل ما لديه .

٧ - الثبات التغير فى الفن : بعض النواحي النفسية والاجتماعية »

ان سعى الانسان الدائم بغية الظفر بقدر أكبر وأفضل من المقتنيات والمتع يؤدى أحيانا الى بذل جهد متواصل على طول خط واحد ، كما يؤدى فى أوقات أخرى الى تغيرات جوهرية فى الاتجاه ، قد يكون مردها الى تغيرات بيئية . على أنه يحتمل من ناحية ثانية أن تكون الطبيعة البشرية الفطرية مسئولة نوعا ما .

وهناك نزعتان متضادتان تبدوان سليقتين فى الانسان ، بل ربما فى أنواع أخرى كثيرة . وكلتاها تظهر فى تاريخ الفن . فأما أولاها فهي النزعة الى مواصلة عمل ما وجده المرء مشبعا لرغباته وحاجياته ، والتوقف فقط حين يحل التعب بالجسم ، أو حين تشبع الشهوة ، ثم استئناف نوع النشاط نفسه بعد فترة من الراحة . وذلك ينطوى على استعداد المرء لينشر ويحافظ على نفس الشئ الذى ظهر فى الماضى أنه يسد حاجياته ورغباته ، أو يصنع واحداً أو يغيره حتى يصبح مناسباً اذا اقتضت الضرورة . ولا يلبث هذا الميل الاستعدادى حتى يتحول الى عادة فى الفرد والى عرف فى المجتمع . وأما ثانيتهما ، فهي أن يتملك الانسان السأم والقلق بعد الاكثار من تكرار النشاط عينه تلقاء النوع نفسه من الشئ . وأن يتشد شيئا جديدا جدة جذرية ويرحب به عندما يظهر ، مع نبذ الشئ القديم جانبا . وهاتان

الترعتان تكشفان عن نفسيهما في وقت مبكر أثناء الطفولة البشرية .
ولا تلبث النزعة الثانية أن تقوى وتشتد كلما نضج الفرد وطور اهتمامات
أكثر تنوعا ، بما في ذلك ميل الى التنوع ذاته . وعندئذ يصبح القلب ،
وهو الرغبة في الجدة والتغير عادة وعرفا . وهو في الانسان أقوى منه في
أى حيوان آخر . ثم هو أقوى في الانسان العصري الغربى أكثر منه في
أية حضارة أخرى ، فالانسان « الفاوستى » يمز عليه أن يقول لأية لحظة
واحدة من اللحظات ، أو لأى شىء يمارسه أو لأى نوع من الخبرة :
لتبقى فأت آية في الجمال ! ، على أن التوفيق بين الترعين ليس بالأمر
المحال . فنحن نتمسك ببعض القديم مع احتفاظنا بالجديد . فاللعب
والآلات والمتع الجديدة التى نواصل اضافتها الى برنامجنا للحياة لا يمكن
أن تكون جديدة جدة تامة ، بل لها صفات مشتركة بينها وبين القديمة .
ونحن حين نمارسها نستخدم قدراتنا التى تطورت من قبل ونربطها معا
كعناصر مناقضة في برنامج للحياة متماسك الى حد ما ، كما يحدث في دورة
العمل واللعب والراحة .

أما وقد زدنا على هذا النحو بالطبيعة وكذلك بالثقافة الغربية
الحديثة ، فإن ذلك يوحى بتفسير جزئى وأساسى للحقيقتين آنفتى الذكر ،
وهما كثيرا ما حيرتا مؤرخى الفن . وتتلخص هاتان الحقيقتان في أن
أساليب معينة وخطوطا أسلوبية معينة للتطور مثل المنظور الواقعى في
التصوير ، وتعدد النغمات (البوليفونية) في الموسيقى ، كثيرا ما تستمر في
جماعة معينة مدة طويلة من الزمن . أما الحقيقة الثانية فتتلخص في أن مثل
هذه الأساليب والتسلسلات كثيرا ما تهجر ، ويظل العمل بها اثارا لغيرها .
والحقيقة الأولى تساعد على اضاء شىء من الاتجاه ذى الخط الواحد لتاريخ
أحد الفنون . وبينما يدرم هذا الاتجاه في فن من الفنون فإن نوعا معينا من
العمل الخلاق ، يبدو أنه يكتسب ما يكاد يكون قصورا ذاتيا طبيعيا وقوة
دافعة خاصة به . أجل انه يبدو وكأن له حتمية باطنة (متأصلة) تمسك به

وتدفعه الى ما لا نهاية على طول المسار نفسه رغم جميع المغريات • ويلاحظ أن الفنانين والصناع الذين تعلموا أسلوبا معيناً وتقبلوا أهدافاً ومعايير عامة معينة ، كثيراً ما يرغبون في الاستمرار على امتداد ذلك الخط ، كما أنه كثيراً ما يحدث أن رعاة الفن ومؤيديه يعمدون بعد اكتسابهم تذوقاً لذلك الفن واسباغهم قيماً عاطفية عليه ، الى اظهار الرغبة في المزيد منه • وكلما تمت خطوة الى الأمام ، وكلما حلت مشكلة تكنيكية أو شكلية أو تعبيرية ، أوحى بمشاكل أخرى متصلة بها • بل قد يرغب أشد الفنانين قدرة على الخلق في عمل نوع الشيء نفسه بصورة أفضل قليلاً مع تغييرات طفيفة •

والمشكلة التي يضطلع بها المؤرخون هي أن يفسروا لماذا لا تدوم هذه القوة الدافعة الى الأبد ، ولماذا يصبح الأسلوب القديم على مهل ، أو تدريجياً وقد بدا أنه ممل غير مجد وفاتر ومبتذل وبغض لدى جيل الشباب • ولماذا يتحول الصراع الدائم بين جيل الشباب وجيل الشيوخ الى تمرد صريح في بعض الأوقات دون غيرها ؟ وإذا كنا قد جسدنا الأسلوب القديم وروح العصر المصاحبة له ، كما يفعل بعض المؤرخين ، فالتناحار في سبب ما أصابهما من اجهاد وفناء ، لماذا وكيف • ولد ، هذا الأسلوب الناشئ بعينه ؟ وماذا حدث للحمية المتأصلة التي صانت طويلاً المسيرة القديمة المستقرة للفن ؟

وليس نمة سر جوهري حول حقيقة الفن المزدوجة : الدوام والتغير • فإن الدوام والتغير يحدثان بكل من العالمين العضوي والثقافي • فهل يكون من المحير بوجه خاص أن يرغب الفنانون ونصراؤهم في مواصلة المسير في نفس الدرب حيناً من الدهر ، منجزين مجموعة من القيم انجازاً أوفى وأوضح ، ثم ينتقلون الى مجموعة أخرى ، انه لا مجال لهذه الحيرة اذا نحن بدأنا بافتراض أن الدوام والتغير كليهما مشتق من نزعات بشرية فطرية أصيلة أساسها فيسيولوجي • فهما موجودان دائماً ، يتصارعان دواما

فى توازن مزعزع ، وكل منهما يكون فى بعض الأحيان أقوى من الآخر
ولكن يظل السؤال قائما عن سبب سيادة الاستمرار فى وقت ما ومكان ما ،
وانقطاعه فى غيره .

ان الاجابة العامة التى يدلى بها المذهب الطبيعى التعددى ردا على
ذلك هى أنه لا يمكن لمعامل واحد أن يكون دائما أو يكون وحده مسئولا
عن الثبات والتغير . فإن ميل الانسان الفطرى نحو الدوام والتغير كليهما
يعتبر مجموعة مساهمة من العوامل . وثمة مجموعات أخرى هى التركيب
الاجتماعى والمستوى التكنولوجى والبيئة الفيزيائية والديانة والمناخ
الفكرى . وليس لأى من هذه أسبقية شاملة لتكون العامل المحدد الرئيسى ،
ولا بد للبحث التجريبي أن يحاول اكتشاف أى العوامل هو الموجود فى
كل حالة من الحالات ونسبة قوته وترتيبه .

ومن الطبيعى أن التغير الاجتماعى المتطرف والاضطراب ، أو
المقدمات التى ترهص* بالتغيرات المتطرفة القادمة من شأنها أن تدعم القوى
التي تعمل على التغير والتنوع فى الفن (١) ، وقد حدث ذلك فى أواخر
القرن التاسع عشر وفى القرن العشرين . وهى تنزع فى الحين نفسه الى
ايقاط نزعات مضادة فى مناطق معينة ، تحاول تعزيز الرموز والأنماط
المحافظة . وفى أزمان السلم والنظام التى لا يتعرض فيها الوضع القائم
لتهديد خطير أى فى الأوقات التى ليس بها تغير تكنولوجى كبير ، يقل
الضغط المتجه الى احداث تغيرات جذرية فى الفن . فعندئذ تثير
الانحرافات فى الفن المخاوف وتقابل بالمقاومة ، بل تخمد بالقوة اذا أمكن
واقترضته الضرورة . فأما فى العصور الحديثة فأتانا . أصبحنا أكثر مرونة ،
وأكثر أمنا فى بعض النواحي وان لم يكن فيها جميعا . وقد تعلمنا أن

(*) الارماص : هو ظهور يراود الشيء قبل وقوعه . (المترجم جاويد)

(١) انظر تمقيب كروير على العلاقة بين الاحوال الاجتماعية غير المستقرة والتغير
الربيع فى تصميم ملابس النساء .

الديموقراطية والفن ينتعشان كلاهما عندما يطلق لكثير من الأساليب والحركات المختلفة بل حتى المتعادية ، العنان لكي تكافح من أجل البقاء • ونحن فى الديمقراطيات نشجع بل نطلب التغير الدائم والجددة الدائبة فى الفن بدل أن نحاول كبتهما •

ويبدو أنه يوجد فى الطبيعة البشرية الصحية ميل أساسى الى الاتزان النفسانى ، والى ابقاء واسترداد توازن تقريبي بين العناصر المختلفة فى الشخصية والخبرة ، فردية كانت أو اجتماعية • ويعمل الانتخاب الطبيعى على الاحتفاظ به كما يفعل فى حالة الغذاء : فالأفراد والجماعات الذين يسرفون فى الانحراف عن التوازن لا يلبثون فى النهاية أن يضعفوا أنفسهم ، ومن ثم يستبعدون ، والطوائف المتعصبة التى تدعو الى العزوبة والتمثيل بالذات أو أى لون آخر من ألوان الزهد المتطرف وتمارس أيا من هذه لا تلبث أن تستبعد نفسها بمضى الوقت ، وان حل غيرها محلها • وغالبا ما يحدث أن المذاهب (الايديولوجيات) المتطرفة أى المبادئ الحلقية والدينية المفرطة الاختلاف مع الطبيعة البشرية تقصى نفسها • وهى تؤدي الى قيام حركات مضادة أو قل حركات اصلاحية تؤكد اهدافا وقيما مضادة • فان الرغبات والنزوات الطبيعية القوية التى ظلت أمدا طويلا مكبوتة محرومة من الغذاء الكافى تنفجر فى صورة تطرفات مضادة ، وغنى عن البيان أن هذه أيضا يعوزها الاتزان كما هو الحال فى الانغماس فى الشهوات الحسية الفجة التى ظهرت فى الفلسفة الأبيقورية فى العصر الرومانى المتأخر ، ولكن قد تنجز بين فينة وأخرى توليفات لا تزال عبارة أرسطو « الاعتدال » هى الوصف الكلاسيكى الدائم لها • ويلاحظ أن الغلو الكلاسيكى الحديث فى التأكيد على طراز ضيق فاطر مقيد من التفكير ، يؤدي عاجلا أو آجلا الى نقيضه أعنى نزعة مضادة Counter-trend معادية للعقلانية ، نزعة عاطفية وديونيسية ، كما هو الحال فى الروح الرومانتيكية • وقد تكشف هذه عن نفسها فى وقت واحد فى التمرد السياسى وفى المساواة الاجتماعية وفى كثير غيرها من النزعات المصاحبة لها

ولكن ليس بين كل أولئك ما هو بالضرورة أساسى وله أسبقيته . فانها جميعا تتجه نحو الجهد الجمعى شبه الشعورى للانسان المتحضر فى محاولته استرداد اتزانة العقل والانفعالى ، وأن يحيا حياته بكل معانى الكلمة وينجز جميع أنواع القيم المختلفة القادر عليها .

وتكشف هذه النزعة عن نفسها فى كل الفنون بدرجات متفاوتة من القوة والوضوح . وما دامت هى ظاهرة ثقافية ، فانها شأن الثقافات كلها عميقة التأصل فى الطبيعة البشرية ، ومن ثم فهى محددة تحديدا فطريا الى حد ما . وان ظهور هذا الضغط الجيروسكوبى فى الشعر والفلسفة أو فى أية ناحية أخرى من النسيج الثقافى بغية المحافظة على توازن نفسانى ليس مجرد نتيجة العوامل البيئية ، ففى امكانه أن ينشأ فى أى عنصر ثقافى ، من أى نوع من أنواع البيئة . وفى امكانه أن ينتشر فى كل جنبات الثقافة ، ومن ثم يحول البيئة نفسها .

١ - بعض مواطن الضعف فى التفسير المثالى :

هناك غلطة شائعة فى نظريات التاريخ ، ناشئة من الاعتقاد بأن المعانى الكلية والعلاقات التجريدية ، يمكن أن توجد مستقلة وتؤثر فى مجرى الأحداث . والواقع أن الحديث عنها والتفكير فيها على أنها تستطيع ذلك لا يخرج عن كونه وسيلة شائعة ، وفى المتناول أقدم كثيرا من الأفلاطونية . وهكذا نقول « ان الايمان فى وسعه أن يزحزح الجبال . وأن الحب هو الذى يسير العالم » . وغنى عن البيان أنه ليس هناك خطأ فكري فى التعبير على هذا النحو اذا نحن أدركنا أن هذه ان هى الا تعبيرات مجازية للإشارة الى الطرق التى يحس ويتصرف بها أفراد معينون من البشر ، وانه خطأ يفتر للشاعر بل غالبا ما يكون نافعا أن يعتقد أن الايمان والحب هما قوى حقيقية ، مستقلة عن أفراد البشر ، وهذا قد يمهّد له السبيل الى تخيلات لها شأنها ، ليس الصدق الحرفى فيها هو القيمة

الرئيسية التي تشد • كتب جون دن الذى يمتلىء شعره بالنعانى
التجريدية •

أيها الفراق أنصت الى شكواى

من وطأة بعد الدار وطول الزمان

افعل ما شئت فى سبيل التغير

فان القلوب التى صنعت من أظهر الخلال

لا بد أن يربط بينها الفراق ويجمع بينها الزمان

وعندما أكد أفلاطون أن المعانى الكلية لها وجود حقيقى ومستقل
عن « الجزئيات » ، أربك بذلك التفكير الفلسفى عدة قرون ، فيما يرى
الطبيعيون والتجريبيون ، وقد عزز أفلاطون الواقعية الساذجة فى الحديث
العادى والشعر ، تلك الواقعية التى تبرز نتائج الفكر البشرى الى العالم
الخارجى بوصفها كائنات موضوعية • كما أنه عوق الجهد العلمى الرامى الى
التمييز بين الأفكار والأشياء ، وبين التعبيرات المجازية والبيانات المترنة عن
واقع الحقيقة • وفى امكان المرء منا اليوم أن يشهد عواقب هذا الأسلوب
الخطئ من التفكير فى النزعة الشائنة نحو تفسير الأشياء على أنها راجعة
الى ضرب ما من التجريد • مثال ذلك القول « بأن الجاذبية تمسك الكون
بعضه الى بعض » • بل ان بعض الفيزيائيين ممن تربوا على فلسفة المثالية
- شأن كثير من علماء ألمانيا - يجدون من السهولة بمكان أن ينزلقوا من
الايديولوجية التجريبية الى الأفلاطونية فى معالجتهم مفاهيم وفكرات من
أمثال « الطاقة » • فهم يعرفونها بأنها « القدرة على أداء العمل » ، وأنها
خاصة من خواص جزيئات المادة ، ثم يكتبون كأنما مثل هذه الطاقة أو
القوة يمكن أن توجد بمفردها بمعزل عن جميع الأشياء المحسنة للموسة
كحقيقة مفاهيم تجريدية •

والمذهب الطبيعي اسماني* في نظريته عن الكليات والعلية • فالمفاهيم المجردة بوصفها هذا ، وطبقا لهذا الرأي ، ليس لها وجود مستقل ولا فاعلية عليه ، أما الأشياء الوحيدة التي لها وجود ولها قوة ، فهي أشياء مادية تشغل حيزا ، سواء أكانت في صورة جزيئات أو موجات في وسط ما أو خلاف ذلك ، انه لأسباب وفي طرائق لا نفهمها ، تملك جزيئات المادة قوة ، ليست فقط على تحريك نفسها ، بل على جعل جزيئات أخرى تتحرك وتتحد مكونة أشكالا متنوعة • وذلك هو التعليل الوحيد الحقيقي في أساسه ، حسبما يرتئي المذهب الطبيعي • فأما جميع ما عداه من أنواع العلة والأثر مثل الدواء على الصحة أو الموسيقى على الروح - فأنما هي ضرب معتقد من الحركات ومن أشكال المادة • وهي تشمل الطرائق التي تستجيب بها أدمغة البشر وأجهزتهم العصبية للحوافز الفيزيائية الخارجية، بما في ذلك أمواج الضوء أو الصوت الصادرة من الأعمال الفنية •

وقد كان أفلاطون نفسه حذرا في أن يعزو فعالية عليّة الى الأفكار • وإنما نسب ذلك بالحري الى خالق الكون في محاوره طماوس ، على أن الأفلاطونية الحديثة المسيحية عزت الأفكار والعلّة الأولى كليهما الى الاله • وحالما نعزو الى الأفكار المجردة وجودا مستقلا فمن اليسير أن نخطو خطوة الى الأمام ونضفي عليها قدرة التأثير على الأحداث : وذلك أولا في فلك الفكر ثم في الطبيعة • وأكد مذهب الثنائية عند ديكارت وجود تفاعل بين الروح والجسم ، بين الأفكار والحوافز المادية ، حيث يؤثر كل منهما في الآخر داخل المنح • وهكذا أمكن أن تكون سلسلة التعليل مزيجا بين ماهو مادي وما هو روحي • اذ استطاع العقل السيطرة على المادة • على أن غيره من الثنائيين آثروا التفكير في خطين متوازيين للتعليل يتواكبان بالضبط ولكنهما لا يؤثران أحدهما في الآخر • وأكد كل من كانت وشيلر تحرر العالم الروحي بما في ذلك الفن من سلطة قوانين الضرورة العلية • وفي

(*) الاسمانية Nominalisan مذهب فلسفي يقول بأن المفاهيم المجردة او الكليات ليس لها وجود حقيقي وانها مجرد أسماء لا غير • (المراجع)

هذه الناحية ، قابلا بينه وبين عالم الطبيعة ، الذى يخضع فيه الانسان للقوانين الفزيائية الطبيعية والحاجات المادية الجسدية ، وأقصى هذا بدوره الى تميز آخر بين الفنون النافعة بما تتصف به من قيد شئ ما بهذه القوانين وبين الفنون الجميلة بما لها من حرية أكثر . فالفنان لا سيما فى حقلى الأدب والتصوير حر فى أن يتخيل على الوجه الذى يهواه ، كما أن الموسيقى هى أقل تقيدا بالحقائق والمظاهر الطبيعية . ونظرا لأنه ليس لها تجسيد مادى صلب فقد رأى الرومانيون ، أنها أقرب الفنون كلها للنسجة من أغلال العلية والتعبير عن الحياة الحرة للروح الطاهرة .

وبينما يؤكد المؤمنون بقوة خارقة للطبيعة ، حرية الروح من الأغلال المادية وبخاصة فى حالة الفن ، نراهم اضطروا كذلك الى الدفاع عن نوع من أنواع التعليل فى العالم الروحى ذاته . فقد كان لذلك العالم ، فيما يحتمل ، قوانينه الخاصة التى سنها له الاله . وقيل انه كان بين هذه ، قوانين التضمن المنطقية السارية بين الأفكار . وطور هيجل مبدأ التناقض الى جدالية التاريخ (*) . ومهما يكن من أمر ، فإن عالم الروح كان خاضعا للعقل الالهى والارادة الالهية والقدرة الخلاقة الالهية ، ومتطابعا معها جميعا .

وهكذا تستطيع الأفكار والفكرات والمفاهيم وغيرها من الأشكال العقلية الدخول فى تعاقبات خاصة بها ، وذلك لبعض أشكال التوحد النفسانى* . . . وقال متصوفة الهند : ما العالم وتاريخه جميعا الا فكرة أو حلم خاطف لبراهما . وقال الأسقف بر كلى : ما الظواهر المادية ظاهريا سوى

(*) ان كل فلسفة هيجل فى التاريخ تركز على المبدأ القائل بان كل عملية تاريخية هى عملية جدلية (عن كتاب فكرة التاريخ تأليف كولنجوود ترجمة المرحوم الأستاذ محمد بكير خليل ص ٢١٨) (المراجع) .

(*) التوحد النفسانى أو الوحدة النفسانية Panpsychism هو النظرية الميتافيزيقية القائلة بان « الحقيقى أو الواقعى » انما هو فى النهاية نفسانى أو من طبيعة العقل . (المترجم ، عن قاموس علم النفس لديرفر) ١٦٣

فكرات فى عقل الله • وقال كانت : ان العلية مقولة من مقولات العقل •
والتوحد النفسانى يقتح فى فلسفات التاريخ أبواب الاعتقاد بأن من الممكن
أن يكون لأساليب الفن وغيرها من المدلولات المجردة تأثير فعال بعضها فى
بعض وفى المجرى العام للأحداث •

وللمرة الثانية أرجو القارىء أن يلحظ الفرق بين هذا القول بمعنى
مجازى وبين قوله بمعنى حرفى ، فالطبيعيون أو الاسمانيون يستطيعون
قوله بطريقة مجازية وغالبا ما يفعلون ذلك • وان الواحد منهم ليقول :
« ان طرز العمارة الاغريقية أثرت فى الطراز الرومانى » ، وان المذهب
الواقعى الفلورنسى غلب الزخرفية البيزنطية • فهو يدرك تماما بأن هذا
ان هو الا طريقة مجازية مقتضبة للقول بأن عددا معيناً من الفنانين
ونصرائهم ، عندما شاهدوا بعض الأعمال الفنية فى أسلوب جديد ، صمموا
على محاكاته • والواقع أنه لا الأسلوب ولا « الواقعية بوصف كل منهما
مدلولاً مجرداً خالصاً ، بمستطيع التأثير فى شىء ولا التغلب على شىء • بيد
أن ما درج عليه الفكر من اضفاء الأفلاطونية على كل شىء ، قد يفرى المرء
على الاعتقاد بأن أسلوباً ما يمكن حقا بطريقة خفية أن يلد آخر ، وأن
الأساليب تتحدر عبر العصور فى تعاقب على ، وأن أسلوباً ينقرض بينما
يولد آخر • ويمكن أن يفضى بالمرء الى أن يعتقد كما اعتقد كروبر أن
الأسلوب ينقرض لأنه استنفد ، أو « تعوزه الحيوية » لمزيد من التطور •
كما يمكن أن يؤدى بالمرء الى اعتبار الأساليب وكأنها تكافح من أجل البقاء
فى عملية اختيار طبيعى تجرى طوال القرون •

وقد رأينا فى الفصول السابقة أن هناك عنصراً من عناصر الصدق فى
جميع هذه الروايات (الأقوال) اذا هى أخذت بمعناها المجازى • ولكن
متى بلغنا نقطة نظرية لا بد فيها من تحليل العلة والتفسير بوضوح تام ،
وجب علينا الحذر من أخذ المجازات مأخذ الجد المفرط • فالأسلوب فى الفن
انما هو وجود حقيقى وعامل على فى التطور الثقافى بالضبط الى نفس الحد

الذى لجس أو نوع فى التطور العضوى • فلا يوجد أحدهما مستقلا ، ولا يمكن لأيهما التسبب فى أى شئ ، وهما لا يستطيعان بصورة مباشرة الكفاح فى سبيل البقاء • فالقوى الفعلية المؤثرة هى الكائنات الحيوانية والبشرية المحسوسة الحية ، فضلا على نباتاتها ومنتجاتها المادية • وليس ما نسميه بـ « بيئتها السيكلوجية أو مناخها الثقافى » أى « روح العصر » سوى وصف لصور متواترة معينة فى وجدانات وأفكار وأفعال الأفراد رجالا ونساء •

وقد شهدنا المضمونات الزائفة المتمثلة فى الزعم بأن « الانتخاب الطبيعى » يسبب التطور ، أو أن « قانون الجاذبية » يجعل التفاح يسقط والكواكب تمرق حول الشمس ، فإن هذه المدلولات المجردة تعد جميعا - بعبارة دقيقة - أسماء لطرائق معينة تبدو الأشياء ، كأنما تحدث فيها ، أى تتحرك وتغير أشكالها كل بالنسبة للآخر • والاختيار الطبيعى كمدلول مجرد ، لا يسبب شيئا • وعلينا بعد هذا أن نفسر تماما ما الذى يجعله ينصح فى بعض الحالات دون غيرها • وغنى عن البيان أن « الوراثة » و « البيئة » بوصفهما مدلولين مجردين لا تسيان شيئا ، لكن الأشياء والأحداث التى تشيران إليها لها عواقب بعيدة المدى ، كما أن لأعمال رجال العلم من حيث تفكيرهم فيها والكتابة عنها عواقب أخرى غير هذه • فعندما ينتقل التطور الثقافى تدريجيا من الانتخاب « الطبيعى » أو الذى لم تمتد إليه يد البشر بالتخطيط الى الاختيار « الصناعى » أو المخطط ، فانا لا نكون مضطرين الى تفسيره بادخال عامل روحى جديد • فكلاهما من وجهة نظر المذهب الطبيعى هو مع ذلك ناشئ فى النهاية عما تأتبه المادة من حركات عديمة الهدف ، ولكن حدث فى منطقة متناهية الصغر لتلك الحركة على الأرض ، زيادة طفيفة فى النفوذ النسبى لجزئيات المنخ التى تنظم كآليات لحائية ، وأعنى تلك التى تؤدى الوظائف السماة بالاستدلال العقلى والتخطيط والضبط الهادف •

٩ - التفسيرات التجريبية : العام منها والخاص :

لم يعد رجال العلم والمؤرخون فى الحقل الثقافى ينفقون اليوم الا قليلا من وقتهم فى الجدل حول التفسيرات الميتافيزيقية ، حتى ما كان منها صريحا فى طابعه التجريبى أو الطبيعى . فهم لا يذكرون مفاهيم من أمثال نظرية الغائية والحتمية الا بقصد رئيسى هو رفضها أو استبعادها من مجال النقاش العلمى بوصفها مفرطة فى طابعها التأملى وغير قابلة للاثبات . وقد يحدث أحيانا أنهم يتهمون خصومهم بأنهم يقيمون فروضا ميتافيزيقية ، دون أن يدركوا أنهم هم أنفسهم يقدمون فروضا مختلفة . على أن هناك جهدا واعيا يتجه نحو قصر النقاش على الفروض التى يمكن اثباتها ، وبخاصة تلك القابلة لاثباتات كمية . وبناء على هذا يحاول رجال العلم تجنب وضع النظريات فى المبادئ الأولى أو اللعل القصوى والمفاهيم العامة للحقيقة ، مؤثرين الاقتصار على معالجة التكرارات المنبئة التى يستطاع مشاهدتها فى كل من الظواهرات واللعل القريبة (بالمعنى المضاد للفظـة «القصوى») . وفى الامكان تتبع ماضى تعاقب الأحداث واللعل القريبة الى ما لا نهاية - ربما الى بلايين السنين - أى الى يوم تشكيل أقدم المجرات ، دون اثاره أية مسائل ميتافيزيقية حول الكيفية التى تم بها وجود أى تشكيل على الاطلاق، أو أى شىء يشكل، ويمكن وصف المادة والمكان والزمان الى ما لا نهاية على أسس تجريبية بحتة دون اثاره أية مسائل تتعلق بنظرية المعرفة حول علاقتها الأساسية التى تدعمها وتساندها أى الشىء فى ذاته
Ding an sich

وفى الامكان وصف التطور وتفسيره تفسيراً جزئياً على أساس الطرائق والآليات ، والاتجاهات والعمليات المضللة مثل التعقيد والانتشار دون السؤال عما أنشأ أصلا هذه الأنماط فى الظواهرات أو ما الذى يسيرها على طول أى طرق تتخذها .

وقد يتخذ تفسير جزئى من هذا النوع شكل بيان يقرر بأن أحداثا

أو ظروفًا من الطراز (أ) تنزع إلى التسبب في أحداث أو ظروف من الطراز (ب) ، وقد يقدم ذلك التفسير على الملاحظة التجريبية أو يصدر اعتبارًا بوصفه فرضًا يختبر فيما بعد بالملاحظة ، وقد يكون واسع المدى نسبيًا ، كما هو الشأن في النظرية الماركسية القائلة بأن التغيرات الاجتماعية الاقتصادية تنزع إلى إنتاج تغيرات في الأسلوب الفني أو على وجه أكثر تحديدًا أن الفن الشكلي الحديث يعبر (أى ينشأ) عن اضمحلال الحضارة الرأسمالية • وينطوي مثل هذا التعميم على محاولة تفسير الأحداث التاريخية من ذلك الطراز المعين : مثال ذلك النزعة الشكلية في لوحات التصوير الأوربي التأثيرى اللاحق والتجريدى فى القرن العشرين • وهو يدل ضمنا كذلك على تكهن بأن الاضمحلال الرأسمالى سينزع مستقبلا إلى إنتاج مثل هذا الفن • ثم هو يوحى بوسيلة للتحكم والضبط عن طريق الثورة الاجتماعية • وهو من الناحية السلبية ، يدل ضمنا على أن الرأسمالية المضمحلة لا تنتج عادة أنواعا أخرى من الفن (كالنوع الواقعى مثلا) وأن المذهب الشكلي لا يحدث عادة فى أوضاع اجتماعية اقتصادية أخرى كالوضع الشيوعى مثلا ، ولو أن تعميما كهذا ، قبل على أنه صادق ، لاعتبر أنه تفسير جزئى لأية حالة معينة للمذهب الشكلي فى الفن الحديث ، على أن العلم بطبيعة الحال لن يتقبله على أنه صحيح أو محتمل دون الاستناد إلى قدر ضخم من الشواهد والبيانات •

ولكى يفسر المرء « حدثا معينا » فى الفن تفسيرا كاملا شاملا ، ينبغى له أولا أن يحلل الحدث أو الأثر تحليلًا موضوعيًا يتسم بالعناية والحذر ، فعلى أية شاكلة وإلى أى مدى يكون هذا العمل أو الأسلوب الفنى شكليًا Formalistic وثانيًا : ينبغى للمرء منا أن يعرف إلى أوفى مدى ممكن التعاقبات المتنوعة للأحداث المرتبطة به ، التى سبقته وصحبته • وثالثًا : ينبغى أن يربط المرء بين هذه وبين تعميمات ذات سند قوى فيما يتعلق بالعلاقات العلية العادية بين مثل تلك المتغيرات • ولا شك أنه يتم شيء من هذا القيل أثناء التشخيص الطبى لأحد الأمراض • فلكى يستطيع المرء

تفسير المرض وربما التحكم فيه أيضا ، يحاول وضعه في مكانه المناسب من سياق المعارف العذمة المتوافق بعضها مع بعض والتي تدور حول تلك الأعراض المرضية أو الآثار المرضية • ومن المعلوم أن المعارف العامة قريبة منا في تناول اليد في كتب مدرسية تكنولوجية ، مصنفة بصورة تسمح لها بأن تقدم لنا تفسيرات تقوم على المحاولة والتجربة لمختلف مجموعات النتائج في ظل مختلف الظروف • فالطبيب المصطلع بتشخيص المرض ينبغي أن يكون متبها يقظا للتغيرات غير المتوقعة التي ربما أنتجت تابعا غير عادي للأحداث •

فهل ترانا نطلب شططا ؟ وهل من المحال تفسير الأحداث التاريخية الى هذا الحد ؟ يقول المتطرفة من رجال التاريخ أن نعم ، لأنه ليس في الامكان قيام قوانين أو تعميمات صحيحة حول أحداث فريدة ولا تكهنات على أساس التجربة السابقة • وقد سبق لنا رفض هذا الرأي المتطرف • يقينا ليس هناك قوانين مطلقة ولا تكرارات مضبوطة ولا تكهنات مؤكدة ، ولكن في الامكان وجود تقديرات تقريبية عامة لهذه جميعا ، تقديرات لها بعض الصحة من الناحيتين: النظرية والعملية • ومن الواضح أن الثقافة كلها والحكمة المتجمعة كلها ، انما هي عملية تعلم عن طريق الخبرة السابقة التي اجتمعت للفرد منا وللغير على السواء • وما كنا لنستطيع التعلم عن طريق الخبرة لو لم يكرر التاريخ والحياة نفسيهما على الدوام بطرق ما • وكل حادثة تعد نتيجة مشتركة لعوامل مختلفة كثيرة ، منها ما هو معروف أو قابل للاستكشاف ومنها ما ليس كذلك • وهناك على الدوام متغيرات لا سبيل الى التكهّن بها ، ولكنها ليست دائما بالقدر الكافي لمنع الأمور من اتخاذ سبيلها المألوف • وهكذا يتأتى لنا توقع نتائج معينة تتسم بإمكان الركون اليها في حقول تم فيها الكثير من تحليل العلل المساهمة كما هو الشأن في الطب والأرصاد الجوية ، فانا نتكهن بدقة أكثر فأكثر ، ونتيجة لذلك يحالفنا قدر أكبر من التوفيق في تخطيطنا • وقد تعلمنا في الديمقراطية أن وضع قدر كبير من السلطان في يد زعيم عسكري ، لا يخضع لانتخاب

شعبي عام يعرض البلاد لخطر الديكتاتورية • كذلك تعلمنا أنه متى كان ارتزاق الفنان معتمدا على استحسان رجال الدولة الرسميين فإنه عرضة لأن يصدر انتاجه على النحو الذي يرضيهم • كما أننا نشهد أيضا بين حين وآخر استثناءات لهذه القواعد •

ولا شك أن العلوم جميعا تشترك الى حد ما في التحديدات التي تكتشف التفسير التاريخي • وفيما عدا حالتى المنطق الصورى والرياضيات البحتة اللذين لا تزال أسس اثباتاتهما موضع النزاع ، فإن جميع العلوم مؤسسة بالقطع على الملاحظة والاختبار فهي لا تصف الحقيقة المطلقة ، ولا ما ينبغي أن يكون بحكم طبيعة الأشياء عنها ، بل ما تمت ملاحظته في الخبرة البشرية أو ما استنتج مباشرة منها • وتقوم « قوانين » التعليل ومبادئه التي تتضمنها تلك العلوم ، بوصف ما لوحظ من تكرارات معينة داخل فلك معين من الظاهرات التي من الواضح أنها أصرّت على البقاء مدة طويلة ، وتستمر على هذا النحو وان لم يكن ذلك أمرا حتميا • فالعلوم الفيزيائية والبيولوجية والاجتماعية والسيكولوجية والثقافية ، لا تقدم تفسير جوهري ، وكل ما تفعله أنها تصف كيف تحدث الأشياء في الماضي وكيف يحتمل أن تحدث مستقبلا كل منها في فلكه • وهي تفسر أمثلة منفردة تفسيرا جزئيا ، باظهارها كيف تتواءم هذه في عمليات أكبر وتعاقبات متواترة داخل نطاق عالم الظاهرات بما في ذلك عالم الخبرة الباطنة •

والظاهرات الموجودة في العلوم الاجتماعية والسيكولوجية والثقافية (بما في ذلك علم الجمال) أكثر وأشد قابلية للتغير من تلك الموجودة في العلوم الفيزيائية من ظاهرات ، وبناء على ذلك فهي أصعب من أن توصف في قوانين تقوم على تكرار منتظم ، والواقع أن المدلولات الاحصائية المترابطة وتقديرات التكرار والاحتمال هي عادة أقصى ما تستطيع أن تحققه تلك العلوم ، ولهذا فانها لا تستطيع تفسير حادثة معينة أو نوع معين من الظاهرات مثل بزوغ عبقرية فينة وخاصة عبقرية شيكسبير - بنفس الطريقة الدقيقة التي يستطيع بها علم الفلك تفسير كسوف الشمس ، فان

ظهور العبقرية ليس مثالا على عملية واحدة عظيمة معينة ومنظمة ، ولا هو نتيجة لقوى متماثلة متفاعلة مثل الحركات المتزامنة لعدد كبير من الكواكب ، وانما هو نتيجة لعمليات ومؤثرات كثيرة ومنوعة غير منتظمة مثل عمليات الوراثة البيولوجية والبيئة الفيزيائية والبيئة السيكولوجية والثقافية ، مجتمعة كلها في مرحلة معينة من مراحل التاريخ ، على أن تعددها وتنوعها وقابليتها للتغير وتعذر ملاحظتها من شأنه أن يقلل قدرة العلوم على التفسير في مثل تلك الحالة الى أدنى درجة . وكلما اكتشفت العلوم الكثير من العوامل العملية المختلفة المتضمنة ، زادت من امكانية الوصول الى فهم أوفى ، بيد أن ذلك يستلزم قيام التعاون بين العلوم في وصف ما للعوامل من قوة نسبية وتفاعل نوعي .

على أن صعوبة تفسير أحداث معينة لا تعني أن التاريخ أو التطور الثقافي بوجه عام شيء لا سبيل الى تفسيره اطلاقا . اذ الغالب أن سلوك أعداد ضخمة من الحالات والاتجاهات بعيدة المدى كثيرا ما يمكن فهمه والتنبؤ به ، كما هو الشأن في الاحصاءات الخاصة بشئون التأمين ، فقد يعجز المرء عن أن يعرف أى الافراد سيموت لسبب معين في سنة معينة ، بيد أنه يستطيع التنبؤ بدرجة لا بأس بها من الدقة ، كم من الأفراد من مختلف الأنواع سيلقون هذا المصير . ويستطيع المرء أن يقدر ما اذا كانت عوامل عليا معينة (كالدرن الرئوى وحوادث السيارات مثلا) تزايد بطريقة تناسبية . وأن ما تصيه بعض العوامل الفنية المؤثرة في القدرة الفنية من ازدهار وأقول واضح الى حد ما ، مثال ذلك نقصان نفوذ الكنيسة في شئون التربية والفنون ، وانتقال شئون رعاية الفن ومناصرته الى أيد علمانية ، وتضاؤل سلطان القواعد الأكاديمية التقليدية لاتاج الفن ، وزيادة انتشار الأساليب في كل أرجاء العالم . ولا شك أن عملية بالغة الضخامة كطور الفنون لا بد أن تبطل فيها عوامل كثيرة صغرى ومحلية ومؤقتة وفردية ، تاركة وراءها طرزا أقل عددا من العوامل العلية لتعبر مؤثرات واسعة الانتشار بعيدة المدى في الفيض الكلي للأحداث .

والحق أن تفسير أحد الأحداث على أساس وجود « سلسلة من العلل » متكاملة غير منقطعة تؤدي إليه ، يعد أقرب الى الصدق من تفسير يعترف بوجود المعجزات وتدخلها ، وبالتحولات السحرية ، والخلقة بلا علة أى الأحداث بغير علل ، أو الأحداث بغير آثار . ولكنه مع ذلك مفرط البساطة فى نقله التعليل الى خط واحد (١) . اذ ان لكل أثر أسبابا مشتركة كثيرة ، ومنها المترامن ومنها المتعاقب جنبا الى جنب مع عوامل فى تاريخه قامت بعملها بطريقة مضادة أو محايدة . وتسهم كل علة فى انتاج كثير من الآثار المشتركة ، التى تتشعب فى أجواء المستقبل بلا حد . وعلى نحو غامض ، وليس فى الامكان تحديد أية نهاية - ما لم يكن ذلك بطريق التعسف والاعتباط - لتشكيلة الكثيفة من العوامل المتفاعلة التى تتفرع أماما وخلفا وجانبيا فى صميم المكان والزمان Space-time متشعبة من أية حادثة معلومة .

وبعض تلك العلل المؤدية الى الحدث تكون على الدوام أقوى من غيرها ، وفذة أكثر من غيرها ، وبالتالي تسترعى الأنظار فى هذا المحيط ، أو تنشط فجأة ، على حين يظل سائرها ثابتا لا يتغير . ومن اليسير فى أغلب الأحيان سرد عدد من العوامل التى تبدو كأنما أسهمت فى الحدث الذى نحن بصدده . والصعوبة انما تنهض فى تقدير قوتها النسبية أو فى التأكد من أننا سردنا جميع العوامل الهامة .

(١) المقال الصادر فى (Dictionary of Philosophy) (١٩٤٢ ص ٤٧) عن العلية ، يبدأ بتعريفها بأنها « علاقة الأحداث والعمليات والكائنات فى نفس التسلسل الزمنى » بحيث أنه متى حدثت واحدة تبعثها الأخرى بالضرورة فى (ظروف كافية) والأضرب الأخرى المسرودة للعلاقة العلية هى الأحوال الضرورية والكافية والمساعدة . ويذكر القاموس « العلية المتعددة » هى ما انطوت على علل عديدة متعددة الإسهام أو المساعدة واتصفت بالكفاية . ويواصل المقال الحديث عن العلية فيقول : انه قيل عنها انها تحدث بين عمليات أو أجزاء من عملية واحدة فتغير أجزاء من وحدة كاملة أو أشياء أو أحداثا أو أفكار أو شيئا من أحد هذه الطرز أو شيئا من طراز آخر منها . وعندما يقال عن الإنسان انه يتتبع آخر علما فربما كان معنى ذلك أنه ينبغي أن يعقب الآخر . ولكنه لا يستطيع أن يكون متأنيا (متصافرا) معه أو سابقا له .

ومن المعروف أن بعض ما ينبغي تفسيره فى التاريخ انما هى أحداث شاذة ، مثال ذلك موت فجائى جاء نتيجة عمل عنيف . وعندى أن أى واحد من هذه الأحداث له علل تحصى أسهمت فى تكوينه : ففى البحث الجنائى يكون التفسير الرئيسى المطلوب هو بيان من أو ما الذى قتل الشخص ، وكيف تم ذلك ، وبأى دافع ، وربما أيضا ، هل القاتل مسئول. سيكولوجيا عن عمله وخططه مقدما ؟ على أن عالما فى الشئون الجنائية أو عالما اجتماعيا ربما كان أشد اهتماما هنا بالسمة (أو الظاهرة) التى لم يكن الحدث الا مثالا لها . فما سبب جرائم القتل هذه ؟ وما علة ظهور زيادة حديثة فيها أو نقص ؟ الحق ان المرء ربما حاول تفسير هذا على أساس الاتجاهات الاجتماعية الاقتصادية الواسعة الانتشار ، وذلك على سبيل المثال باظهار ترابط عام بين جرائم العنف والبطالة . ويزعم المسؤولون أن مثل هذه الارتباطات متى ثبتت صحتها سوف تساعد على تفسير حالة معينة خاصة : وذلك مثلا اذا كان القاتل متعطلا عن العمل ، ونشأ فى بيئة الأحياء الفقيرة . وربما أضاف عالم النفس أيضا أن دوافع الانسان الفطرية العامة العدوانية هى المسؤولة أساسا ، وان ساعدها ما يحدث بين حين وآخر من انهيار النظم الخلقية الاجتماعية .

ان القصة البوليسية وطرزاً أخرى من قصص الخفايا والأسرار توضح فى أسلوب أدبى بعض المشاكل الرئيسية التى تواجه التفسير التاريخى ، لنقل مثلا ان جثة «أ» وجدت مصابة بجرح يمكن تفسيره بسهولة بأنه السبب المباشر فى الوفاة وأنه نتيجة لطلقة رصاصة . هنا تكون المسألتان الرئيسيتان هما : « من الذى أطلق الرصاصة ؟ وماذا كان دافعه الى ذلك ؟ وتشير ظاهرات ملحوظة الى شخصيات مختلفة على أنهم القتلة المحتملون ، وربما أكدت أنهم أسهموا الى حد ما فى احداث الوفاة . على أن عمل القاتل «س» المجهول ، فى اطلاقه الطلقة النارية يميز وحده عن جميع العوامل الأخرى المساهمة فى الأمر ، على أنه السبب المهم .

فدور الطلقة فعال وحاسم الى أقصى حد ، وبه تم التعجيل بتغير مفاجيء
وعنيف فى الموقف بأكمله • فهى فى هذا قد تكون مثل القشة التى قصمت
ظهر البعير أو الصوت الأخير الذى يكسر تعادل الأصوات فى انتخاب ما ،
وليس لها تأثير (اللهم الا من حيث الترتيب الزمنى) يفوق تأثير غيرها مما
يماثلها من أحداث •

ويلاحظ أنه اذا كان الهدف اضافة لون مسرحى مثير على حدث ما ،
فان ذلك يبرر تماما توكيد الأسباب البارزة المعجلة • ومن ثم فانها تبرز
بوفرة فى تراجم الفنانين ، فضلا عن المسرحيات والروايات • اما ان كان
الهدف هو الوصول الى فهم أعمق وفحص أدق فربما كان ذلك أمرا
مضللا • فمهما تكن تلك الأسباب مفجرة مثيرة ، فانها ليست قط السبب
كله ، ولعل الحالة كانت على نحو بحيث انه كان من الممكن لشرارة أخرى
أن تفجرها قبل زمن طويل ، شأن جيشين متعادين يقفن وجها لوجه وكل
منهما يحملق فى الآخر •

ومن وجهة نظر ميتافيزيقية بالنسبة الى الكون ككل ، قد يكون
صحيحا أن كل حدث هو النتيجة المشتركة لعدد لا نهائى من العوامل
المتفاعلة ، تمتد بعيدا الى ما لا نهائية فى المكان والى الماضى فى الزمان •
وأقل ما فى الأمر أن المرء لا يستطيع أن يرسم خطا واضحا قاطعا فى
استعادة أحداث الماضى من حيث النقطة التى بدأت فيها سلسلة الأسباب
الممهدة للحدث • ولكن من وجهة النظر العملية الى الشئون البشرية ،
لا بد للمرء من الوقوف على مسافة معقولة من الحدث المراد تفسيره •
وتسليما بما للتركيب الكونى من قوة هائلة وشاملة على كل مظهر من
مظاهره ، ينبغى للمرء أن يحصر التفسير فى تلك الأحداث والظروف
السابقة التى يبدو أن لها اتصالا وثيقا الى حد لا بأس به • وستكون هذه
«أ» قريبة قريبا لا بأس به من النتيجة فى المكان والزمان (أو مرتبطة بها
بجسر من الأحداث ، كما هو الحال فى تأثير مخطوطة قديمة ، اكتشفت

منذ لحظات على كاتب معاصر) • «ب» لا بد من وجود بعض الشواهد التي تدل على أنها أثرت فعلا في سوابق الحدث الذي نحن بصدده • وهكذا لو كانت المسألة تدور حول أسلوب يتهوفن في أواخر أيامه يصح للمرء أن يأخذ في اعتباره تقدم وتزايد صممه ومرضه وما أصابه من مأس عاطفية خيبت آماله • اذ من المعروف أن هذه كلها أمور أثرت في شخصيته، وفي اتجاهه من الحياة وفي تعبيره الموسيقي (١) • «ج» وينبغي للمرء أن يبحث عن عوامل مميزة فضلا عن تلك التي تؤثر بنفس الدرجة في كثير من فئاني عصره ، وهي عوامل قد تلقى بعض الضوء على الطرق التي أصبح بها هو وأعماله فريدا فذا بدرجة ما • وكانت فرصة تلقى دروس على موتسارت أكثر غرابة من الاستماع الى موسيقاه •

ولا شك أن ايضاح أية سمة في عمل الفنان ترتبط بشخصيته أو حالته المزاجية في وقت معين ، يعد تفسيرا جزئيا • ولكن لا بد للمرء من اصطناع الحذر في الإشارة ضمنا الى أن أيا من هذا الترابط هو السبب كل السبب • ولا بد للمرء من الحذر من المغالاة في تأكيد أى طراز واحد بمفرده من الأسباب ، كالطراز الفسيولوجي مثلا أو الوجداني أو الاقتصادي • فالتقاليد الفنية الموروثة في فترات متعاقبة من حياة الفنان ينبغي ربطها - ان أمكن - بميوله الشخصية نحو التفاعل واياها بطرق معينة : حيث يرفض بعض العناصر ويتقبل البعض الآخر ويغيره •

ان التفسير الجزئي القائم على معرفة ناقصة بالأحداث والأسباب السابقة ، أمر قد يكون أسوأ من عدم وجود تفسير اطلاقا • اذ قد يبلغ من تضليله لنا أن يعطينا تفسيرا زائفا للموضوع كله ، مما يترتب عليه عواقب وخيمة ، وكما حدث في تفسير عطيل الحاطيء للمنديل ، فان كثيرا من الامارات ربما تشير الى الشخص الخطأ وتدعم فرضيات زائفة حتى تعرف

(١) انظر (د • و • ن — سوليفان « His spicitual Development » Beethoven ،
كتوبف نيويورك ١٩٢٧ ، صص ٧٩ ، ٢٤٣ الرباعية المتأخرة من مقام لا الصغير تفسر هنا
تفسيرا جزئيا بانها ((مرتبطة بمرض عضال)) ..

حقيقة وحيدة تجعل تلك الامارات فى موقعها الصحيح داخل اطار نمط
على مختلف •

وفى الامكان العثور على مشاكل مماثلة وحلول جزئية بالنسبة لآى
حدث فى فريد • وقد أسلفنا اليك ذكر صورة آنسات آفينيون Demoiselles
d'Avignon ليكاسو ، وقد يعمد بعض المؤرخين فى تفسيرهم لتلك
الصورة الى تأكيد المؤثرات السابقة فى الفنون المرئية مثل اكتشاف الفنانين
الباريسيين للنحت الافريقى الزنجى والنزعة العامة نحو الابتعاد عن التمثيل
الواقعى • ومنهم من يؤكد العوامل الفردية السيكولوجية ، كوجود « دافع
نكوصى » بدائى « فى الفنان » يتجه به نحو رموز العدوان الهمجى •

ترى من أين حصل « مالارم » على الفكرة التى أوحى اليه قصيدته
المسماة « أصيل فون » (اله الجراج حامى الرعاة عند الرومان) فهل جاءته
من صورة لبوشيه تمثل اثنتين من الحوريات ، من أشباه ما تحوى القصيدة؟
الحق أنه فيما يتعلق بمسائل من نوع التعليل الماضى ، ينبغى لنا أن نحلل
الشواهد الباطنة والظاهرة بالنسبة للعمل الفنى • وفى امكان الفروق
الطفيفة فى احدى الصور ، أن تدلنا بما حوت من مشابهة للأعمال المعروفة
للأستاذ ، ما اذا كان من المرجح أن تكون من صنع اليد نفسها • فان لم
تكن ، فهل ترجع تلك الفروق الى تغير فى أسلوبه ؟ فان كان الأمر
كذلك ، فهل هناك أى تناقض فى الأسلوب أو المادة أو التكنيك يدل على
أنه لا يمكن أن يكون قد رسمها ؟

وهناك أنواع معينة من العلل أو السوابق قد تبدو ذات أهمية خاصة
فى ضوء الاهتمامات الحاضرة ، وهكذا يحدث أن وارتا لأملاك أو للقب
شرف يتعقب سلسلة أجداده مع اهتمام خاص بناحية الذكور فى كل
جيل ، ناسيا فى بعض الأحيان أن أجداده من ناحية أمه لا يقلون شأنًا فى
تكوينه • ويحدث أحيانا أن طرازا معينًا من العوامل يستلفت الأنظار مرة
أو مرتين بفضل الترابط الواضح بينه وبين تأثير فى هام • فتجرى العبقرية

فى احدى العائلات ، ويجرى الجنون فى أخرى ، ويجريان كلاهما فى
ثالثة • ويقول العرف ان العبقرية فطرية لا تصنع ، ويتعجل بعض أصحاب
النظريات القول بأن العبقرية وراثية ، ويرى البعض الآخر أنها متحالفة
مع الجنون • على أن هناك آخرين أكثر حذرا ، يتناولون الرأيين كليهما
على أنهما مجرد فرضين ، ينبغي اختبار صحتها بتجميع مجموعة واسعة
من العينات من تراجم الفنانين •

وقد استمر هذا البحث بصورة متقطعة منذ أيام جالتون ولومبروزو
الى وقتنا هذا ، دون الوصول الى نتيجة ايجابية بمعنى الكلمة • فهناك مقابل
كل حالة تصنف فيها عائلة ما بظهور العبقرية فى أفرادها حالات أخرى
منعزلة ، تنشأ فيها العبقرية فى أناس مغمورين أبعد ما يكونون عن ذوى
الحسب والنسب • وعندئذ يتجه المرء الى البيئة التماسا لتفسير ذلك •
ولو تناولنا بالبحث عائلة باخ ، فهل عساه أن يكون الجو الموسيقى والدافع
الذى يضغط على الانسان أن يتعقب خطى كبار أسرته هو المسئول الأول
عن ذلك ؟ وما القول فى عائلة بروجل وتيولو وسكارلاتى ودوماس
وغيرها بما حوت من التعاقبات الفنية ؟ فهل هناك طراز خاص من البيئة
العائلية أو من بيئة المدرسة والجيرة ومن الطبقة والتركيب الاجتماعى موائم
دواما للعبقرية الفنية ؟ على هذا النحو يمضى البحث عن الخطوط الممكنة فى
التفسير ، وكلها فروض لا بد من اختبارها بطريقة الملاحظة والاختبار ،
فحتى الساعة ، لا يبدو أن طرازا سيكولوجيا أو اجتماعيا يوفر ارتباطا جد
متين مع العبقرية بصفة عامة ، أو مع أى نوع معين من الفنون (١) •

وفى الحين نفسه تجرى فى ثايا العملية التربوية دراسة أخرى فى
أسباب الخلق الفردى والاجتماعى فى مجال الفنون • فالتربية عندما تدار
بطريقة تجريبية ، تصبح أعظم المختبرات فائدة للتكنولوجيا السيكولوجية

(١) عن الدراسات النفسية لتراجم الفنانين وما اتصل بذلك من موضوعات انظر
فصلا كتبه مونرو عن Methods in the Psychology of Art فى كتابه :
« Art Education. Its Philosophy and Psychology »

نيويورك ١٩٥٦ ص ١٧١ ع ٢ ف •

فى الفنون وفى مجالات أخرى • وكان الاتجاه التجريبي فى أثناء القرن العشرين ناشطا بوجه خاص فى حقل التربية الفنية فى الصفوف الدنيا من المدرسة ، بمساعدة مؤسسات أخرى مثل متحف الفنون • ولما كان هذا الاتجاه قد خصص لهدف اثاره الابداع فى الأطفال وتنميته فقد اتخذ فرضية مؤداها أن الطرق التربوية السليمة تستطيع تحقيق ذلك الهدف • وبعبارة أخرى ، فإنه يفترض أن التربية تكون - أو يمكن أن تكون - عاملا فى انتاج القدرة الفنية • ومهما يبدو هذا الأمر محتملا بصفة عامة ، فإن نوعا واحدا من التربية الفنية لم يثبت بعد تفوقه فى هذا الصدد • ولا شك أن حرية التعبير ووفرة المعدات وكل ما يخطر على البال من تشجيع ، أنتجت حتى الآن قيما عرضية بما فى ذلك انتشار الكفاية والذوق المهندي ، ولكنها لم تنتج سوى القليل من العبقريات الفذة • والحق أنه مما يحير العقول ويربكها ارباكا بالغا أن العبقرية تصر على النشوء فى أبعد الأماكن غير المرتقبة تماما وأقلها احتمالا • وغالبا ما يكون ذلك فى ظل ما يبدو أنه أسوأ ما يمكن من طرق التربية •

١٠ - ما الذى يسبب التطور فى الفن ؟

افتراض تعددى

لو افترضنا أن التطور حدث فى الفنون ولا يزال يحدث ، بالمعنى الذى حددناه ، فكيف يمكن تفسيره بلفظة عليا ؟ لقد رأينا من فورنا أن ليس فى الامكان وجود أى جواب كامل أو مقنع من الناحية النظرية • وفى مستطاع المرء منا أن يعتبر ما يختاره من النظريات الميتافيزيقية القائمة بشأن العلة الأساسية ، أو المحرك الأول لجميع الأحداث ، شيئا ماديا أو روحيا • ولا شك أن اجابة كهذه لو صحت تفسر كل شئ بطريقة عامة ، ولا تفسر شيئا بطريقة محددة •

وبايضاح فعالية بعض المبادئ أو العمليات التى هى أكثر تحديدا ، كلاتخاب الطبيعى والحمية المتأصلة والحمية الاجتماعية الاقتصادية

والانتشار الثقافى والاختراع المستقل ، نشرع فى اعطاء فكرة أوضح نوعا ما عن كيفية حدوث ذلك • على أن هذه أيضا لا تزال مفاهيم عامة جدا ، ولا تؤهلنا تأهيلا أكثر لفهم أساليب معينة أو اتجاهات الأساليب • فكل، منها قابل فى حد ذاته للتغير الى ما لا نهاية من حيث المحتوى النوعى وتفاصيل طريقة العمل • وواضح أن علاقاتها المتبادلة وتأثيرها النسبى - مثل أثر الانتشار بالموازنة الى الاختراع المستقل - لا تزال موضع جدل • وما لدينا فى الوقت الحاضر من معلومات لا يكفل لنا أية اجابة محددة •

فلو بدأنا عملنا من جهة الاختبار العملى لا من ناحية البدء بفرض عام ، وجب علينا التركيز على المعطيات الخاصة بزمان ومكان معينين ، والا اكتسحتنا أمامها كثرة تنوع الظاهرات • والواقع أنه لا يوجد فى المرحلة الحالية من النظرية التاريخية ، جسر مستمر يوصل ما بين الخاص جدا والعالم جدا • وفلسفات تاريخ الفن المتضاربة وهى فروض علمية لا تزال جنينا فى دور التكوين ، تسبح فى ترقب قلق فوق التنوع اللانهائى للأحداث ، انتظارا لمكان تستقر عليه أقدامها •

أما فيما يتعلق بالدور المتأصل فان علينا أن نفترض أن هناك دافعا وراثيا باطنى النمو فى النوع البشرى يدفع به نحو التطور ، أى النمو العقلى والاجتماعى مع التعقيد ولكن علينا أن نفترض أن ذلك الدافع غالبا ما يكون ضعيفا سهل الانحراف أو الجمود بفعل ضغوط خارجية •

وفما يتعلق بالدور البيئى ، علينا أن نفترض أن البيئات الفيزيائية والاجتماعية تتفاعل فى عملية الانتخاب الثقافى الذى يائل الى حد ما الانتخاب الطبيعى فى العالم العضوى • وسيدل هذا ضمنا على أن المنتجات الثقافية بما فى ذلك الأعمال والأساليب الفنية ، تنزع الى التغير فى كل جيل ، وأن البيئات هى التى تحدد الذى سيعيش منها والذى يبيد وينقرض ، كما تحدد أيضا كيف ستكيف الطرز الباقية على قيد الحياة نفسها للظروف الاجتماعية •

وتدل الحقائق على أن هناك في الفن نزعة شاملة طويلة الأمد نحو التقيد ، وأن كثيرا من الطرز المعقدة التركيب تظل حية ، على أنه ليست كل الطرز المعقدة هي التي تبقى حية ، فأن بعض الطرز البسيطة تحظى بهذا المصير . ومعلوم أن الحقائق تتشابه فيما يتعلق بالتطور العضوي ، وعندما تظل طرز الفن المعقدة على قيد الحياة فربما يكون ذلك لأنها تساعد الجماعات التي تصنع ذلك الفن وتستخدمه على كسب الطمأنينة والرخاء والسلطان . أو ربما يكون ذلك راجعاً إلى نجاحها في الفوز ، والاحتفاظ برضا أصحاب النفوذ وعطفهم أبد أجيال متعاقبة لأسباب جمالية أو غيرها . وهم لا يستطيعون بلوغ ذلك إلا باشباع رغبة فطرية كامنة في الإنسان .

وإذا نحن وسعنا هذا الغرض قليلا ، صح لنا أن نعتقد أن الإنسان تطور باعتباره نوعا عضويا عن الانتخاب الطبيعي بفضل ما له من مؤهلات فيزيائية فطرية قادرة على ، وميالة إلى ، تطور ثقافي معقد التركيب بوجه عام . لقد طبع مقدما على الميل إلى التجريب والتعلم ونقل إنجازاته الثقافية ، وإلى إنتاج ما تطور فيما بعد إلى فن ، والاستمتاع به ، لقد كان في الجملة نزاعا بطبعه إلى الرغبة في تحسين وتطوير ممتلكته الثقافية على امتداد خطوط أشد تعقيدا ، وإن صحبت ذلك استثناءات ، ونكوصات لها شأنها . وهذا الميل ربما كان من زاوية النظر البيولوجية فلتة أو نموا مفرطا ، تطور فطريا إلى درجة تفوق كثيرا متطلبات البقاء الفيزيائي ، ولكن الإنسان ما إن ملكه حتى أحس بأنه مضطر إلى استخدامه استخداما بناء .

ومن هنا جاء مصطلح « الإنسان الصانع » ، « Homo Faber » . وواضح أن ذلك لم يكن ميله الفطري الوحيد . فانه ميل بفطرته أيضا إلى القتال والاستيلاء والتدمير ، على أنه في الجملة قد طفت عليه الناحية البناءة طغيانا جارفا ، ولكن الدافع إلى انشاء المنتجات والنشاط الثقافية المعقدة والاستمتاع بها ، بما في ذلك الفن ، لم يصبح شيئا شعوريا ولا عقلايا ولا واضحا مميزا حتى مرحلة متقدمة نوعا ما من مراحل المدنية ، أما في المراحل الأولى ، فانه كن شعوريا أقل ومميزا بدرجة أقل ، عن الحاجات والاشباع

الأساسية . واتجهج أسلاف الانسان طريق المنافسة من أجل البقاء والسلطة ، بفضل ما استخدموه من ذكاء ومهارة عملية ومعرفة رمزية وثقافة • وعلى طول المدى ، اكتشف الانسان أن كثيرا من النشاطات والتجارب المعقدة لم تكن ذفعة فحسب ، بل مشبعة أيضا من الناحية الجمالية ، وتطورت الفنون عن الثقافة البدائية فى أساليب تخصصية على نحو مطرد ، نحو ميول أقوى نحو الاشباع الجمالية فى الانسان ، سواء أكانت هذه مقترنة بالأدوات النفعية أم منفردة عنها •

وهكذا كانت نزعة الفن المعقدة التطورية جزءا لا يتجزأ من النزعة المعقدة للثقافة فى مجملها • فهى نزعة لم تكن تملك ولا تحتاج الى دافع منفصل ولا الى مجموعة متميزة من العلل • وقد سارت منذ القدم من خلال المراحل الثقافية المبكرة بنفس الدوافع التى فرضت تطور الثقافة جملة ، أى بواسطة القيمة العملية المتزايدة والاهتمام الفكرى والاشباع الجمالى الذى يحدثه النمو العقلى وبناء أشكال ثقافية أكثر احكاما واتقاناً • ولم تلق عملية التعقيد الفنى تعبيرا وتقديرا صريحا الا فى ظل المدينات الحضرية كالحضارة الاغريقية مثلا • ثم جاء عليها حين من الدهر لقيت فيه من يندد بها كما فعل أفلاطون ، ولكن درجة دفعها كانت قد بلغت فى تلك اللحظة من القوة ما تعذر معه ايقفها • فقد راقى الذوق الشعبى وان لم ترق الفلاسفة ، وساعد ذلك على دفعها قدما • ومع ذلك ، فان التعقيد الثقافى لقي صنوفا من المقاومة القوية نمت فى فروع معينة من الثقافة القديمة ، بما فى ذلك التكنولوجيا النفعية والفنية • وكانت نتيجة ذلك أن تطور الفن ظل بطيئا غير منتظم • ولم يعترف به كبار الفلاسفة والعلماء بوصفه عملية واسعة النطاق ، ولم يؤمنوا بضرورته قبل أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر •

١١ - الخلاصة :

ولابيات حقيقة التطور فى الفنون ليس من الضرورى على وجه

التحقيق محاولة أى تفسير لسبب حدوثه أو لا يجعله يحدث • وغنى عن
البيان أن محاولات تقديم تفسير جوهري للأحداث التاريخية والظواهر
الثقافية تصادف صعوبات خطيرة • أجل ان نظرية التطور يمكن شرحها
على أنها مجرد وصف لا يمكن ملاحظته من أنواع الظواهر ونزعاتها ،
دون اشارة الى ما يسببها • ومع ذلك فان البحث الوافى ينبغى أن يتضمن
بعض الاهتمام بالأمرين كليهما • ويقارن الفصل السابق مدلولات كثير
من المحاولات القديمة وما فيها من نقاط ضعف وقوة •

ولا شك أن من المحال وضع تفسير كاملة ومؤكدة ونهائية للكون
وللتاريخ البشرى • فأما التفسير الجزئية وغير النهائية التجريبية فليست
كذلك ، فإن الأحداث التاريخية تختلف اختلافا بالغا بحيث لم يمكن
الاهتداء الى « قانون دقيق » وشامل يغطيها كلها • وبديهى أن ايفضاح
تعاقب الأحداث المؤدية الى ظاهرة معينة ، أو العمليات الكبرى التى هى
جزء منها ، ليس تفسيراً كاملاً ، ولكنه قد يكون مفيداً ومثيراً • ويمكن
لنظرية التطور ، لو صحت ، أن تقدم تفسيراً جزئياً للظواهر الفنية بحيث
توضح بعض سوابقها وعلاقاتها العلية •

وجدير بالذكر أن محاولات التفسير التاريخى تأتى على مستويات
مختلفة من حيث العمق ، فتلک التى يقوم بها العلم التجريبى أبعد مدى
وأدعى الى الاعتماد والثقة من التفسيرات القائمة على ساذج التخمين • فأما
محاولات الميتافيزيقا فانها تسعى الى بلوغ أعظم مستوى ، ولكنها تأملية أو
خيالية ، وهى انما تطبق الآراء العالمية التقليدية الرئيسية بافترضها وجود
« علة أولى » طبيعية أو خارقة ، مادية أو روحية ، فضلا عن قوة موجهة
حاضرة •

ويلاحظ أن مذاهب الحتمية واللاحتمية ، والتوازن والانتشار ،
يمكن تفسيرها بطرائق متطرفة أو معتدلة • فيمكن أن تنعطف نحو المذهب
الطبيعى أو نحو المذهب الخازق للطبيعة • وتستطيع الحتمية تأكيد أهمية

دور البيئة أو دور الوراثة • والموقف المتخذ هنا هو موقف الحتمية المعتدلة
التمددية المرنة • وهو موقف طبيعي وتجريبي يناقض المثالية الميتافيزيقية •
وتدل أوجه الشبه القائمة بين فنون شعوب لا رابطة بينها على وجود
قدر من الحتمية الفطرية ، وإن لم تكن ذات قوة قاهرة ، والحق أن ثبات
اتجاه عمليات الفن أو تغيرها يرتبطان كليهما ارتباطا عليا بالسماوات البشرية
الأساسية وكذا بالعوامل البيئية • وغالبا ما ينحرف الفن والحياة نحو طراز
متطرف أو آخر ، ثم يتحركان لتصحيح التوازن •

ولا بد من القيام بالعديد من الدراسات التجريبية بغية اكتشاف
التراطات الجزئية الايجابية منها والسلبية ، القائمة بين مختلف طرز الفن
واتجاهاته وبين تلك التي في الحقول الأخرى للظواهرات • ومن ثم يجب
أن تفحص سلسلة كبيرة من المتغيرات من كل من النوعين الوراثي
والبيئي • ويمكن استخدام ما يلاحظ من التراطات كتفسيرات جزئية
مؤقتة لأحداث معينة •

الفصل الثاني والعشرون

العوامل العلية في تاريخ الفن

١ - الأنواع الرئيسية للعوامل العلية في الفنون : محددات الأسلوب

الحق أنه من وجهة النظر الطبيعية ، يبدو أن من الفروض المعقولة أن تكون جميع محددات التغير في الفنون مندرجة تحت القائمة التالية ، إما صراحة أو ضمنا • (وقد حذفت من القائمة جميع ما يظن أنه عوامل خارقة مثل الوحي الالهي أو الحتمية الروحية المتأصلة) ، فالقائمة تعد خطوة في سبيل التفسير التعددي على المستوى التجريبي ، ولكنها عامة على نحو بالغ بحيث لا تفسر أو تتنبأ بأي حدث معين أو أسلوب أو اتجاه محدد • وقد تكون لها فائدة في التوجيه العام للبحث والنظريات ، أي أنها قد تكون مسحا أوليا لسلسلة المحددات الممكنة • وهنا قد يكون من النافع تحذير القارئ من التفسيرات المبسطة البالغة التحديد في تبسيطها • وبدلا من أن يحاول المرء تفسير حدث فني على أساس عامل على مفرد ، فإنه قد يفترض على سبيل التجربة أن جميع أنواع العلل هذه ، تسهم بطريقة ما ، مباشرة أو غير مباشرة ، في طبيعة كل حدث فني • وهي انما تفعل ذلك بدرجات مختلفة من القوة ، منها ما يتعاون ومنها ما يعوق ، فسوف تبرز أسباب مختلفة في أوقات مختلفة بوصفها أولى العلل المباشرة الفعالة المؤدية الى الحدث ، على حين يكون تأثير أسباب أخرى خالدا باقيا يتعذر تمييزه ، ولكنه متغلغل • ثم هناك أسباب غير هذه ، وتلك سوف يكون

أثرها طفيفا أو تافها ؛ وكل نوع ورد ذكره فيما يلى يشمل مجموعة متنوعة ضخمة من عوامل معينة ، قادرة على العمل والتفاعل بطرق مختلفة لا عدد لها . وهى تغير وتتداخل وتختلط معا بصورة لا يتيسر معها التمييز بينها الا اجماليا .

ولست هذه المحددات قاصرة على الفن ، بل تشمل الى حد ما كل تغير ثقافى ، وكذلك الشخصية الفردية والبيان الاجتماعى . فهى تحدد الاتجاهات الثابتة والانحرافات المتباينة ، ويعتمد مدى تحويل تأثيرها الى الفن ، الى طراز وأسلوب معين من الفن ، على طبيعتها النوعية فى فترة معينة من التاريخ ، ويحكم هذا الأثر ، الوضع والوظائف التى بلغها بالفعل كل نوع من أنواع الفن من حيث سياقه الثقافى وبواسطة المواد والتكنيكات الفنية والتقاليد الأسلوبية المتطورة هناك من قبل . .

(١) العوامل المفرطة الانتشار والثبات والاستمرار وطول الأجل . . الأشكال والميول الواسعة الانتشار والمتغلغلة فى الطبيعية البشرية والبيئة والثقافة ، وتلك العامة نسبيا بين البشر الذين يعتبرون أسوياء . وفى الامكان تقسيمها اجمالا فى دراستنا هذه الى ثلاثة طرز رئيسية هى (ا ، ب ، ج) . فهذه تتفاعل فيما بينها كىما تحدد المعالم الرئيسية والعامة والثابتة للفن والثقافة فى جميع الحقب والأماكن والشعوب المتحضرة . وهى خاضعة للتغير التطورى ، كما أنها فى معظم الحالات بطيئة وتدرجية .

(أ) « العوامل الوراثية والبيولوجية والباطنية النمو » ؛ تلك التى يتميز بها الانسان العاقل بوصفه طرازا متميزا من الثدييات ، ذكرا أو أنثى . وهذه تتضمن تركيبات ووظائف سيكولوجية فطرية ، ودوافع بشرية أساسية ، وأفعالا منعكسة ، وشهوات ، وغرائز ؛ وهى تحدد الرئيسى من الامكانيات والتحديدات للحياة العقلية كلها والشخصية والفن والثقافة . وهى تتضمن وضع الجسم المنتصب ، ومرونة الحركة العضلية وقدرة الابهام على الالتقاء بالأصابع ، والسعة الكبيرة للجمجمة، واللحاء ، وقدرة الادراك الحسى ؛ والتخيل والاستدلال العقلى ، والقدرة على الاحساس

باللذة والألم ، وكثيرا من درجات اللذة المتوسطة والمخلطة أثناء الخبرة ،
والطفولة الطويلة والنضج البطيء ، وظهور تغيرات فسيولوجية
وسيكولوجية عظمى عند المراهقة ، ويلاحظ أن الميول الفطرية نحو
اتجاهات معينة نزوعية وانفعالية عامة ، كالرغبة والمقت وما يحب المرء
وما يكره كل أولئك تصبح شيئا فشيئا متميزة منتظمة ومنسقة ومرتبطة
بسلسلة واسعة من الأشياء الخارجية والباطنية ، ويتعلم البشر كيف
يستجيبون على نحو ذكي وعاطفي نحو الأشكال الرمزية كالكلمات
والعلامات المرئية ، وتتطور فيهم ميول نحو حب الامتياز والعدوان
والسيطرة والخضوع والمرح والمساعدة المتبادلة والحب والكراهية وعرفان
الجميل ، والامتياز والرغبة في المحبة . وهم يتعلمون عن طريق خبرتهم
هم أنفسهم وخبرة الغير ، وبهذا يقومون بنصبيهم من العملية الثقافية ،
والفريزة الحسية توجد استعدادا لتمايز أساسى ، للثقافة فيه أثر كبير .
وساعد ميل الانسان الى الاتصال الجنسي على مدار السنة على
اعداده للحياة العائلية المستقرة ، ومن ثم هياها للتنظيم الاجتماعى والثقافة .
وهو مزود بالعدد الجمل من الميول الفطرية للاستجابة بطرق مختلفة ازاء
مختلف الحوافز والمواقف ، حتى لقد يحدث غالبا أن تتصارع بعضها مع
بعض ، مسببة للفرد صعوبة فى الاختيار ، والتوافق التكاملى ، والوسيلة
العملية وما ترفضه الأخلاق ، ثم ان سلوكه فرديا واجتماعيا لا يمكن أن
يحدد مقدما تحديدا أوتوماتيكيا بفعل الفريزة كما يحدث فى كثير من
الأنواع قليلة الذكاء . فان طرائق عاداته وتقييمه مرنة نسبيا وعرضة
للتغير . وما زلنا فى انتظار اثبات قاطع تجريبى لنظريات التحليل النفسى
القائلة بأن البقايا الصامدة من الخبرة البشرية الماضية ، سواء كانت لاشعورية
نوعية أو جمعية تتقل فطريا فى شكل صور أصيلة أو ميل الى صراع
أوديبى ، وفى غصون ذلك ينبغي أن تفرض أن الصفات السيكلوجية
المكتسبة والميول لا تتقل عن طريق الجينات .

(ب) « عوامل تقوم فى بيئة الانسان الفيزيائية والبيولوجية » . وهى

العوامل التي تميز بها الأرض ككل أو أجزاؤها الرئيسية الصالحة للسكنى • وهي ثابتة أو بطيئة التغير ، عسير تعديلها أو الفرار منها • تتغير بالجغرافيا والطبوغرافيا والمناخ وموارد الأرض الطبيعية والمياه والجو ونباتات وحيوانات منطقة ما أو حقبة ما بوصفها أجزاء من البيئة البشرية ونباتات وحيوانات بوصفها أغذية ممكنة أو أعداء محتملين ، وبوصفها موردا لمواد الفن وموضوعاته ، ثم بوصف الحيوانات قوة عاملة ممكنة •

(ج) « العوامل المنتشرة والثابتة نسبيا في البيئة الاجتماعية والثقافية للإنسان المتحضر » • الطرز العادية للنظم والتنظيمات والأنشطة والمنتجات والعمليات • صلة القرى والعائلة والزواج ، والحكومة ، والتنظيم السياسي ، التنظيم العسكرى ، والملكية (الامتلاك) والثروة ، ورأس المال ، والمالية ، والتنظيم الاقتصادى ، والعمل والادارة ، والتقنيات والتكنولوجيا ، والطبقات الاجتماعية الاقتصادية ؛ والمستويات ، والعشائر الصغيرة ، والتربية والقانون وتنفيذ القانون ، والديانة ؛ والأخلاق ، واللغة (الحديث والكتابة) ، والفنون ، والفلسفة ، والعلوم والألعاب الرياضية ووسائل التسلية والصراعات بين الحضارة كلها وبين بعض الدوافع السيكولوجية الأساسية ، الناجمة عن الجهود المبذولة لكبح دوافع السلوك العنيف والعدوانى والشهوانى والاحتيازى ، وكذا الصراعات الناشئة عن المحظورات المفروضة على سفاح ذوى القرى (المحازم) ، وغير ذلك من صنوف العلاقات الشهوانية • وعن الحاجة الى بعد النظر الحصيف والتكيف الاجتماعى • صنوف الكبت المنتشرة والصراعات اللاشعورية الكثيرة المفضية الى التعبيرات الرمزية التي تبدو فى الفوكلور والأحلام والفنون • محاولات التكيف الشعورى العقلانى •

(٢) عوامل متوسطة المجال والثبات ، وهي التي تختص بها الجماعات والأقاليم والثقافات والأحقاب المتوسطة الحجم • الأقسام الرئيسية والأصرب المتنوعة للعوامل المذكورة فى المجموعة ١ - المعرصة لتغيرات أوسع وأسرع الى حد ما ••

(أ) العوامل الوراثية : العوامل والأشكال التي تختص بها الطرز والأقسام البشرية الرئيسية ، وبخاصة الطرز السلالية والفسولوجية ، وكذلك مستويات الذكاء وغيره من القدرات العقلية ، ويتفق العلماء الآن في جملتهم على أنه ليس هناك ترابط كبير بين الفروق السلالية والقدرة العقلية العامة . أما فيما إذا كانت تلك الفروق مرتبطة بقدرات خاصة مثل القدرة في الموسيقى أو بأى ميل لأية أساليب معينة للفن ، كما ظن الفيلسوف الفرنسي تين فذلك شيء لم يقم عليه دليل يذكر . ولو فرض أن وجد شيء من ذلك القليل فأغلب الظن أنه طفيف . ومع ذلك فقد يكون للفروق السلالية الواضحة آثار ثقافية وسيكولوجية بعيدة المدى بالتفاعل مع بيئات ثقافية معينة ، وذلك باعتبارها مساعدة على تحديد مرتبة الفرد والعائلة في السياق الاجتماعى ، وتقاليده الدينية وغيرها ، ومواقف الآخرين منه ، والفرص والحرف ومصادر رضاه وسخطه ، واندماجه في عشائر أو طوائف معينة وتنافره مع غيرها ، ويلاحظ أن الطرز العنصرية غير واضحة نتيجة الاختلاط ، وتختلف نتائجها الاجتماعية تبعاً لنمط الثقافة .

وهناك طرز فسيولوجية أخرى ظن الناس أنها تساعد على تحديد المزاج ، والخلق ، عرفها العلماء على أساس تركيب البدن وعمل الغدد وغير ذلك . وهذه الطرز شأن مستويات الذكاء والقدرة الفنية تشق طرقها من خلال الأقسام السلالية والقومية ، وهناك فرض آخر (ذكرناه آنفاً مرتبطاً بالفيلسوف فوسيون) مفاده أن طرزاً فطرية معينة للشخصية ، تنزع - فى الفنانين - الى إنتاج أنواع معينة من الفنون . فالى أى حد يكون الميل - ان وجد - الى التصوف الدينى والعقلانية والاعتماد على الملاحظة والتجريب وراثياً ؟ والحق أن مدى الانتقال الوراثى للخصائص التى تحدد طرز الشخصية ، أمر لم يعرف حتى الآن . ويبدو أن هناك فى كل أرجاء العالم بعض طرز لأشخاص مولودين بأجهزة سمع حادة ومن ثم لهم استعدادات موسيقية ، فضلاً عن آخرين لهم قدرات بصرية وآخرين

بقدرات فكرية • ويلاحظ أن ارتباط هذه اسدرات بالعوامل الفسيولوجية والثقافية - ان وجد - غير معروف •

(ب) اليبات الفيزيائية والبيولوجية المتمايزة فى الأقاليم والأحقاب المتوسطة الكبر ، الطبوغرافيا والمناخ والنبات والحيوان •• النخ • فى العصور الجيولوجية الرئيسية منذ بدايات الثقافة ، فى مختلف أجزاء العالم • العصور قبل التاريخية (الجليدية وما بين الجليدية) ، التغيرات الهامة فى اليابسة كالجسر الأرضى من آسيا الى الاسكا ، ازالة الغابات وعوامل التعرية والنحات والصحارى ، اختفاء الحيوانات المتوحشة من كثير من الأقاليم • الحيوانات والنباتات المستأنسة • التغيرات الضخمة التى يحدثها البشر فى المشهد الفيزيائى والبيولوجى • (كالسدود والترع والرى) •

(ج) « المقومات والأنماط الثقافية للأقاليم والأحقاب المتوسطة الكبر » ، المؤثرات الفنية وغير الفنية السائدة على مجموعة رئيسية فى زمن معين • التقاليد الموروثة فى الفن وغيره من المقومات الثقافية • النظام الاجتماعى الاقتصادى فى مجموعه مثل النظم القبلية والزراعية القروية والإقطاعية والرأسمالية ، والاختلاف عن نظم أخرى من نفس الطراز ، التركيب الطبقي ، الجمود أو مرونة الحركة ، تركيز الثروة والسلطة أو توزيعهما • التقدم التكنولوجى فى مختلف الحقول والمجالات بما فيها الفنون • مقومات أخرى فى النمط الثقافى للجماعة الاجتماعية الكبيرة القومية والدينية والسلالية أو ما عداها فى وقت معين ، أساليب للثقافة ككل ، (مثل الباروك الأوروبى) • دور كل من صلة القرى والحكم والدين والفلسفة والأخلاق والعلم ، وما فيها كلها من مقومات أخرى • وأساليب واتجاهات الفنون المختلفة بوصفها أجزاء فى هذه الأنماط الأكبر منها • وبوصفها رمزا للصراعات والكبوت الأخلاقية ، الكفاحات والتغيرات الجدلية فى الأوضاع القائمة بين الجماعات والعشائر أعنى الفروع ، فضلا عن أنماطها العقائدية (الأيديولوجية) وبين الطرز والأساليب ونظريات

الفن المتصارعة في الجماعة جملة • الأخلاق المرعية وآداب السلوك • •
 في الجماعة جملة وفي مختلف الطبقات والجماعات الفرعية • وضع المرأة
 ودورها ، وأثرها في الفنون • نظام القيم السائد على المستويات الاجتماعية
 المختلفة ، الاتجاهات المقررة تجاه الطرز الجنسية والفكرية والفنية وغيرها ،
 وبخاصة موقف المعارضين ، أثر هذه الظروف في الأذواق والاتجاهات
 الفنية على مختلف المستويات الاجتماعية ، تقنيات وأساليب وتقاليدها
 واتجاهات مضادة في فنون معينة إبان وقت ومكان معلوم • العوامل الدينية
 والفكرية والعلمية والتكنولوجية ، وغيرها مما يؤثر في المناخ السيكولوجي
 لجماعة اجتماعية أو جماعة فرعية كبيرة في فترة معينة من التاريخ • وضع
 فنون معينة في الثقافة إبان زمن معين ، الوضع الاجتماعي الاقتصادي ،
 الوفاق والاحترام ، نوع مناصرة الفنون ، الضغوط المضروبة على الفنان
 لكي يلتزم أو يتمرد • نشاط كل فن ومركزه ، بوصفه بؤرة للطاقات
 الثقافية خلاقة لها امتيازاتها وحقوقها أو بوصفه روتيناً يقوم على المحاكاة
 ويتسم بالاهمال وتعوزه المهارة •

(٣) العوامل والأنماط المحلية القصيرة الأجل والسريعة
 الزوال ، العلاقة بين فنان فرد وبين بيئته الاجتماعية
 والثقافية الصغيرة المباشرة • • المؤثرات الواقعة عليه من
 الجماعات الفرعية الصغيرة التي ينتمي إليها في مختلف
 فترات حياته •

(أ) «المؤثرات الوراثية» : العوامل والأنماط التي تختص بها أنسال
 وعائلات معينة وأفراد معينون أثناء فترة قصيرة من السنين • ما يتولد عن
 ذلك من ميول فردية وجدارات وتحديدات ومستويات للقدرة العامة
 والخاصة وسمات قوية وضعيفة مرتبطة بالفن • طرز تعتبر سوية أو
 شاذة (غير سوية) أو فوق السوية (supernormal) أو دون السوية
 (subnormal) أو عصابية أو ذهانية Psychotic (تختلف الاتجاهات
 الاجتماعية في هذا الموضوع فما هو جنوني عند جماعة ، يعد سويًا عند
 غيرها) ليس معروفاً بصورة قاطعة إلى أي حد يمكن الميل الكامن في طرز

الشخصية والقدرة أن يكون وراثيا • ومن المقطوع به أن بعض الميول
الذهانية يمكن توريثها ، وهناك من الأسباب ما يحمل على الظن بأن بعض
الأفراد قد وهبوا ، بالفطرة قدرة أكبر من غيرهم على مقاومة الضغوط
والظروف غير المواتية ، من الناحيتين السيكولوجية والفسولوجية ، وكذلك
أيضا ليس من المعروف بصورة قاطعة كيف يحدث أن الميول الاستعدادية
لطرز معينة من الشخصية من النوع السابق فى القسم ٢ - أ تنتقل بالوراثة
وتجربى فى سلالات عائلية معينة • وإلى أى حد تقوم الجنسية المثلية
Home sexuality أو غيرها من أنواع الانحراف الجنسى على ميل فطرى ؟
والمشكلة القائمة هنا هى التمييز فى ثنايا السمات التى تكشف عن نفسها عند
النضج بين ما هو راجع الى الثقافة والتنشئة وبين ما هو راجع الى الوراثة
البيولوجية • وإلى أى حد وكيف يتم للعبقريية الفردية والذوق والموهبة
الفرديين أن تنتقل بصفة عامة وعلى امتداد مسارات خاصة ؟ ••

(ب) « البيئات الفيزيائية والبيولوجية للجماعات الصغيرة ، السريعة
الزوال - وللأفراد ، •• الملابس المباشرة المحيطة بحياة عائلة معينة أو فرد
بعينه : مثل المناخ القطبى أو المدارى أو المعتدل ، البيئة الحضرية أو الريفية
المنزلة أو المزدحمة ، القحلة أو الحصبية ، الحالية أو المترعة بالحياة الطبيعية
المنوعة ، من نبات وحيوان ، بيئة الزراعة أو الصيد ، شوارع المدينة ،
منطقة الأسفلت ، الجبال والصحراوات أو شواطئ البحار • الآثار
الناجمة عن ذلك على التطور الاجتماعى والسيكولوجى عند الجماعة
الصغيرة والفرد •

(ج) « المقومات والأنماط الثقافية بوصفها متمركزة على الجماعة
الصغيرة السريعة الزوال وعلى الفرد • العوامل الاجتماعية والسيكولوجية
والفنية فى البيئة المباشرة » • اسهامها فى الأحداث والمواقف الهامة
الموجزة فى الفرد ، واهتماماته ونشاطه وتفضيلاته ورغباته وكرهياته
وأهدافه وحالاته المزاجية فى أى وقت ومكان بعينه • الفنان الفرد باعتباره

مرتبطا بنمط عائلته أثناء الحضانة والطفولة والشباب ، وبوالديه وأخوته وأصدقائه ومعلميه وخدمه ورجال دينه ومركز العائلة في المنطقة المجاورة لها وفي المحيط الاجتماعي الأكبر منها . التقاليد الدينية أو العلمانية ، مؤثرات المدارس والكنيسة وغيرها من المؤسسات ، التقاليد التي تبت فيه ، والاتجاهات التي يطعم بها . غير ذلك من العلاقات المتبادلة مع الناس ، زملاء الدراسة والمنافسون والعداوات والفراميات والزواج . النجاح والفشل والمتع والحن والمرض والصحة . تربيته العامة والفنية ، التاريخ والتكنيكات والتذوق والمثل العليا والاهتمامات . الفئات الصغيرة من الفنانين والنقاد والنصرء بوصفها أشياء تؤثر بعضها في بعض وفي الاتجاه العام للفنون ، النقابات والشلل والحركات والمدارس المحلية والمراسم ومواقفها السائدة نحو اتجاهات الأسلوب ، وعلاقتها نحو المحيط الاجتماعي الاقتصادي والعقائدي الأكبر حجما . الطرز والأساليب والتقنيات والتقاليد التي يتعرض لها الفنان الفرد في مختلف أيام حياته العملية ، مشاركته في المشروعات الفنية الجماعية ، مثل فن العمارة والسينما وأثرها في عمله وسفنته .

٤ - الفنان الفرد كنتيجة ومؤثر ، كمتلق يتلقى المؤثرات وكشخص ناشط التغير، متصل الانتقاء وإعادة التنظيم، وينقل بعضها عن طريق شخصيته وحياته وفنه . أثره المباشر والمرجا ، في الاتجاهات الثقافية والأسلوبية الواسعة الانتشار وكلها طبيعة وأثر أعمال بارزة معينة .

تدقق عناصر منتقاة من كل أنواع العوامل وأنواعها الفرعية المذكورة سابقا ، تدقق الى الفنان كأنما تدقق من قمع ، حيث يكون الانتقاء وليد الصدفة الى حد كبير ، فيما عدا شيء من التنشئة المرسومة والتربية المخططة . على أن حجم هذه العناصر وقوتها النسبيتين يتعذر ملاحظتهما ، أو التنبؤ بهما عند مولد الفنان ، وإن أمكن تخمينها استنتاجا من حياته التالية . فبعد حمله تبدأ المؤثرات الحلقية والبيئية في أن تلعب دورها وتؤثر فيه ، ويكون ذلك في البدء محليا أساسا ، وسريع الزوال ، ثم

يفدو متزايدا حيث يصدر من العوالم الكبرى عوالم حياة الراشدين والثقافة والتقاليد الفنية . وهو فى البداية مستوعب يتلقى المؤثرات ، ثم يفدو معطيا يتزايد ما يعطيه ، وربما بدأ ذلك بصورة محلية ثم يغمر العوالم الكبرى الموجودة فى الخارج .

الوضع الاجتماعى الاقتصادى للفنان نفسه فى مختلف مراحل حياته . بوصفه مشابها أو مختلفا عن وضع عائلته ورفاقه فى بكور أيامه ، وهل هو أعلى أم أدنى ، مركزه الطبقي من حيث كونه ثابتا أو مرنا ، ومن حيث تأثيره فى مقامه وفرصه ، واحترامه لذاته واتجاهاته من العالم . موارد عيشه : عن طريق الثروة الموروثة ، أو الزواج أو المكاسب الخاصة (صغرت أو كبرت) ، عن طريق العمل فى الفن أو خلافه . الاعتماد على أنواع معينة من رعاة الفن ، أفرادا كانوا أو منظمات ، أو سياسيين أو كسبيين ، شعبيين أو نخبة ممتازة ، وهل هو يتجه نحو مسايرة الوضع القائم أو مناهضته داخل الفن وخارجه .

طبيعة بنيتة الجسمانية وشخصيته كما حددتها مجموعة مؤثرات قبل مولده وفى أثناء مرحلتى الطفولة والمراهقة . وهل هو سوى أو عصائى وهل نموه غنى بالصحة أو معتل من نواح عدة . تطور اتجاهاته وقدراته العامة الوثيقة الصلة بعمله فيما بعد . ما مر به من اصابات جسدية والخبرات المؤذية والمثبطة ، والخبرات المعززة للأنا المشبعة المثيرة المشجعة . الاتجاهات المميزة نحو غيره من الأشخاص ، الصداقات والغراميات الأولى ، الاتجاهات نحو مختلف الجماعات والطبقات والنظم والسلطات . التشئة الدينية والفلسفية والخلقية أو غير ذلك من التشئة الأيديولوجية ، والتمشى وإياها أو الخروج عليها . الاظهارات المبكرة للاهتمامات والموهبة الفنية . شخصية الفنان الناضجة وشخصه بوجه عام : وهل هو سوى أو عصائى ، وهل هو متكامل ومتوافق الى حد كبير أو يظهر توترات باطنية ، وصراعات شعورية أو لاشعورية ، القدرة على معالجة المواقف البشرية والحقائق العملية ، الميول الانبساطية والانطوائية ، المواقف من أبناء نفس

جنسه أو الجنس المقابل • هل اهتماماته وتربيته رحيية ومنوعة أو تخصصية •
التغيرات الكبرى فى الشخصية فى مختلف مراحل الحياة ، بالنسبة الى
الأحداث البرانية أو الجوانية ومرتبطة بالنجاحات والاختافات والحوادث
والأمراض ، وباللاقات الشخصية والمهنية السعيدة أو الشقية • وهل هو
هادئ ومتزن أو خفيف أهوج ، ناضج أو غير ناضج ، وهل هو عاقل
يضبط نفسه أو أنه شارد متهور ، وهل هو معتاد على أن تتناوبه حالات
البهجة والاكتئاب ، أو الحب والكراهية ، حالاته المزاجية ، ومواقفه
واهتماماته ومناشطه وبيته وقطعه فى الأمور فى الأوقات الهامة الخاصة من
تاريخ حياته ، مثل شجاراته مع أوليائه ونصرائه ، لحظات الإلهام التصوفية
والوجدية ، التغيرات التدريجية أو الفجائية فى الذوق والهدف •

العلاقات العلية لكل ما ورد ذكره سابقا بالسلمات النوعية لنتاجه
الفنى ، وبتطوراته وتغيراته الأسلوبية العامة ، وبطبيعة أعمال معينة • وإلى
أى حد تبدو هذه الأمور أنها تنتج عن مختلف طرز المؤثرات المدرجة فيما
سلف ، أى عن المناخ السيكولوجى العام أو المحلى ، وروح العصر ،
والأحداث والمتجهات الجارية فى الفن وغيره ، أثر السمات والأحداث
الشخصية مثل الشذوذ الجسمانى والمرضى ، أو النجاح المفاجئ والصحة
والثراء والشهرة ، أثر فنانين معينين أحياء أو موتى أو أثر الانجاسات
الذائعة •

وعندما نسأل كيف يتواءم الفنان والأنماط الكبرى فى عصره ،
ينبغى لنا أن نقارن بين عمله وبين الأساليب السابقة والاتجاهات المعاصرة ،
مع التساؤل عن كيف ، وإلى أى حد ، هو متطابق معها ومحافظ أو متسرد
ومتطرف (راديكالى) ، وما الأشياء التى يحدث فيها رد فعل مضاد ويحاول
تجنبها فى الفن وكذا التأثيرات الجديدة التى يحاول احداثها • وفى هذه
المواقف ، الى أى حد يبلغ تأثره بالعوامل الموجودة فى داخله وخارجه ،
وفى الفنون الأخرى وفى العلم والتكنولوجيا ووجهة النظرة العالمية
العامّة ؟

٢ - التفاعل بين هذه العوامل :

تتحد العوامل العمومية بدرجة أكثر والثابتة والواسعة الانتشار التي أوردناها في المجموعة ١ ، فتشكّل وتوجه الطليعة العامة للفنون وما يلم بها من التغيرات المعروضة وكذا معالمها الرئيسية ومجالاتها وتحديداتها والسمات العامة لشكلها ووظيفتها على كثر عصور التاريخ • وهى تنزع الى المحافظة على تواصل وثبات شامل للشكل والوظيفة فى التطور الثقافى وفى فنون جميع الشعوب المتحضرة • كما تنزع الى تعزيز أوجه الشبه، والتوازيات والتكرارات ، وبذلك تتجه نحو أى اتجاه موحد الخط ، يبقى قائما • أما المجموعات ٢ ، ٣ ، ٤ ، فتتزع نحو تنوع الفنون فى مختلف الأوقات والأماكن والأوساط والطرز والأساليب ، والى تحديد الاتجاهات والسمات الفذة والمميزة بدرجة أكثر فى تاريخ الفنون ، بما فى ذلك تلك التى اختص بها الفنانون الفرادى • وتبرز تلك المجموعات الشعب والتنوع والحركات المتعددة الخطوط الصغيرة منها والكبيرة • ويلاحظ أن أثر المجموعة ٢ يتجلى بصورة أكثر فى الأساليب الاقليمية والفترة ذات النطاق الأوسع والأمد الأطول ، وذلك بينما يتجلى أثر المجموعتين ٣ ، ٤ ، فى الفنانين الفرادى والأعمال الفنية الفردية وأساليب الفترات صغيرة النطاق •

ويتجه المرء فى محاولة التفسيرات العلية لظواهرات فردية ومحلية ، فى الفن الى أن يجد فى المجموعتين ٣ ، ٤ أنواع العلل التى هى أكثر مباشرة ووضوحا وتعجيلا للظاهرة ، تلك التى تتجلى فى تراجم الفنانين ، مثل تكليف يصدر الى الفنان من الملك أو البابا ، أو تغيير الفنان مسكنه من موطنه الى فلورنسة أو باريس ، أو قصة غرام تعس ، أو رحلة الى ايطاليا فدراسة مع أستاذ ذائع الصيت ، أو رفض النصراء لعمل بعد اتمام صنعه • ومع ذلك ، فليس من الضرورى أن تكون هذه أهم الأسباب وأبعدها أثرا ، فان للمجموعة «ا» (وهى مجموعة غالبا ما تغفل برمتها)

ومعها المجموعة «٢» توفر الأسباب البطيئة الشاملة التي تؤخذ قضية مسلمة،
والتي تنطبق على جميع الفنانين أو على كثير منهم الموجودين في مكان
وزمان واحد ، ومن ثم فهي لا تعلل خصائصهم المميزة •

على أنه ليس في الامكان التمييز بين المجموعات المختلفة تميزا
دقيقا • اذ تظهر فيهما جميعا نفس العوامل العامة ، التي تلاحظ مظاهرها
الثابتة في المجموعة «١» ، وتلاحظ مظاهرها المتغيرة في المجموعات « ٢ » ،
٣ ، ٤ ، ، فهي تتفاعل بطرق لا حصر لها • فان اتصف أحد الأنماط
الثقافية القومية بايمان بالتقدم وترك الناس أحرارا فيما يعملون ، أى
بالحررية الفردية ، اتجه ذلك الى تشجيع حرية أوسع مدى في
الأيديولوجية والأسلوب الفني بين الأفراد وبين الجماعات الفرعية القائمة ،
وذلك بغير ضرورة الالتجاء الى الثورة العميقة من أجل الحرية • أما نمط
الثقافة البالغ الثبات والبسيط نسبيا ، والموجه مركزيا ، كذلك الذي قام
بمصر القديمة ، فانه يتزعم الى تشجيع ثبات الأساليب ودوامها نسبيا • فأما
المجتمع المستمتع بحرية نسبية ، فهو الذي تستطيع فيه السمات المميزة
لدى الفنانين الأفراد أن يكون لها تأثير أشد في الأسلوب والثقافة •

وسيتزعم المرء عند محاولته تفسير تطور الفن والثقافة ككل ، الى
تأكيد العام من العوامل الثابتة والاتجاهات والتكرارات أكثر مما يفعل ذلك
في حالة فنان معين أو أسلوب محلي • فالعوامل والظروف ، أى الخصائص
الفردية المحلية القصيرة الأجل تنزع الى التوقف اذا تعرضت لمسح أشمل،
والمرء على حق في اغفالها بقصد ابراز الأنماط الكبيرة ، التي جرى
الاخصائيون من مؤرخي الفنون على تجاهلها ، وكثيرا ما أعطوه فكرة
خاطئة عنها بسبب تعصبهم الأيديولوجي • ويكون الخطر هنا في المبالغة
في تأكيد أوجه الشبه واتاج نمط من خط واحد مفرط البساطة ، وبينما
لا تستطيع دراسة من هذا القليل أن تلاحظ جميع التوعات الصغرى أو
معظمها ، فانها ينبغي لها أن تقر في ذهنها أن هذه التوعات موجودة فعلا

وعظيمة الكتلة والحجم فى المجموع الاجمالى • وكلما تقدم !لتطور يتكاثر
التفاضل الثقافى • وتزايد مجموعة العوامل « ٣ ، ٤ » وعواقبها أهمية فى
مجرى الأمور وخطتها •

ومن المهم أيضا التمييز بين العظماء والتافهين من الأفراد (من
ناحية قوة النفوذ ، وليس بالضرورة من ناحية القيمة) • ولا جدال فى أن
المجال الزمنى والمكانى لفرد مثل سوفوكليس أو لمدينة مثل أثينا ، ليس
مقياسا لأهميتهما كمحددتين للتاريخ الثقافى • فان تأثيرهما يفيض فيضا
بعيدا يتجاوز كثيرا حدود حياتهما ويشكل صورة ما أعقبهما من تاريخ
بدرجة أقوى كثيرا مما فعلته قرون انسمت بقدرات متوسطة فى المنطق
الآهله بالسكان ، ولكن أعوزتها القدرة على الخلق والابداع • وان مما
يبحث على الحيرة بوجه خاص ، وهو مع ذلك شئ هام لا بد من تفسيره
أولئك العباقرة الأفذاذ الشبواذ الذين يدون غير متوافقين وعصورهم أو
سابقين لزمانهم بمراحل • ومع ذلك فكثيرا ما يعسر علينا تبين ما اذا كانوا
كذلك أم لا ، فلربما كانت لدينا فكرة خاطئة عن زمانهم ، فيفوتنا أن ندرك
علاقتهم به • مثال ذلك أن «ايلنجريكو» يبدو اليوم رجلا متتبعا لعصره
أكثر مما بدا لأعين الناس قبل زماننا بنحو نصف قرن • ولا بد أن سقراط
بدا لعين معاصريه شخصا شاذا صعب المراس ، ولكنه يبدو لنا من كثير من
الأوجه ، الشخصية التى تتجسم فيها الثقافة الآثينية فى خير أحوالها •
ويمثل روجر بيكون الاتجاهات الأولية فى ثقافة العصور الوسطى ، وهو
الذى لم تظهر أهميته الا بعد عدة قرون •

والعوامل التى يطلقون عليها عادة اسم « السيكولوجية » يدخل
معظمها تحت المجموعة «ا» ، بوصفها تركيبات عضوية ووظائف وميولا
تشيع بين جميع البشر الأسوياء • وهناك سيكولوجيا طرز منوعة من الأفراد
•• (السوى ودون السوى وفوق السوى والشاذ أو اللاسوى والمنحرف
والعصابى والذهانى •• الخ) ، وهى تسمى أحيانا باسم « علم الخلق »

أو « علم نفس الأفراد » ، وهى تقع تحت المجموعتين « ٣ ، ٤ » ، ولاشك أن هذه الطرز من الشخصية مهما تنوع تصور الناس لها ، تظهر فى كثير من الثقافات وعصور التاريخ ، ان لم تظهر فيها جميعا . ومن المسلم به أن فردا بعينه مثل فسنست فان جوخ ، ليس مجرد طراز ، وان مثل طرزا كثيرة . وهو بوصفه مزيجا ومجموعة منتقاة متغيرة وفذة من السمات ، ينبغى أن يعتبر فى ظل المجموعة « ٤ » .

ويعلم القارئ أن علم النفس ظل حتى القرن العشرين لا يعالج الا قليلا نميا آثار نوع محدد من الثقافات والنظم والمذاهب الاجتماعية ، فى الطبيعة البشرية كما أنه لم يتناول تناولا يذكر ، الوسائل المختلفة التى تعدل بها ثقافيا الاستعدادات البشرية الأساسية . وقد ظهر أن الشيء الكثير مما كان السيكلوجيون الأوائل يعدونه شيئا شائعا بين البشر جميعا يعد دالا على الثقافة التى كان علم النفس ينتسب اليها . ثم تطورت فى الفترة الحديثة دراسات موضوعية ومقارنة بدرجة أكثر لتلك الظاهرات فى صورة « علم النفس الاجتماعى » ، و « علم النفس الثقافى » ، وهى كموامل اجتماعية فى الفنون أدخلت تحت المجموعتين ٢ ، ٣ ، ويمكن القول بأن العلوم الاجتماعية القديمة وجهت اهتماما أكبر الى الأنماط التى هى أكبر حجما وأطول دواما الموضوعات تحت المجموعة ٢ ، فأما الأنماط الصغرى والموجزة والمحلية المندرجة تحت المجموعة ٣ - وهى لاتقصد « العائلة » ، بل طرزا معينة لوضع العائلة فقد درست وبحثت على يد أطباء الأمراض النفسية وعلماء التحليل النفسى أكثر مما درست على يد علماء الاجتماع العام . ذلك أن العلوم الاجتماعية والثقافية تنزع الى إعادة قدر أكبر قليلا من الاهتمام بالنتائج الموضوعية ، والسلوك الجماعى الصريح ، وأنماط النظم منها بالأفكار والمشاعر والبواعث الجوانية التى تصحبها ، أما فى علم النفس فان التأكيد غالبا ما يكون على نقيض ذلك .

وهكذا يتبين للقارئ أن الصعوبة الواضحة فى التمييز الدقيق بين

محددات الفن الاجتماعية والسيكولوجية تؤكد ما سبق أن قررناه فى الأقسام السابقة ، وهو أن النوعين متداخلان أحدهما فى الآخر بصورة لا تكاد تنفصم عراها . ذلك أن الظاهرات السيكولوجية تكاد تكون كلها اجتماعية بصورة جزئية بعد عهد الطفولة المبكرة كما أن الظاهرات الاجتماعية تكاد كلها تكون من سلوك جماعى ذى باعث سيكولوجى . إذ لا مشاحة فى أن أشد الناس المتعبدین اعتزالا للناس وأن الفنان الذى يلتمس الفرار من المجتمع - يتأثر فى صميم أفكاره الجوانية ذاتها بما تلقى فى الطفولة المبكرة من رعاية وتعليم وإذا فلا جدوى من الفصل القاطع بين العامل الاجتماعى والعامل النفسى . ولكن من الخير بكل تأكيد أن ندخل فى حساب تفسيراتنا للفن ما للفرد من نواحي الفردية والذاتية والخبرة ، فضلا عن ادخال أنهط السلوك الجماعى وتاجاته .

والتطور الثقافى يعد شيئا نفسانيا بمعنى اجمالى طبيعى ، فهو عملية تغير ونمو فى الأفكار البشرية والاتجاهات والأفعال والتجاذبات عن طريق التعلم بالخبرة والممارسة . وتنطوى جميع أفكار أى فرد وأعماله داخل أية ثقافة على علاقاته بغيره من الأفراد والجماعات والنظم على أن بعضها له صفة اجتماعية مباشرة ووافية أكثر من غيرها ، على حين أن بعضها الآخر يؤكد علاقاته بالأشياء المادية كالأدوات والبيوت ، والطعام والنقود والملابس والأسلحة والمركبات . فهو يرغب فيها ويستخدمها . وهى تساعد على تشكيل أفكاره . والحق أن عاملا « ماديًا » أو اقتصاديا فى حياته أو عاملا « اجتماعيا » - « جماعيا » يكون على الدوام سيكولوجيا أيضا ، وكل ما فى الأمر أنه دور واحد مختار من أدوار قيامه بوظائفه الشعورية الكلية . فان التضاد بينها أو الجدل حول أيها أعظم نفوذا يقوم عادة على ضرب من التبسيط الاعتبارى كما يحدث من تعريف العامل السيكولوجى بأنه لا ينطوى الا على السمات التى هى أشمل وأعم سمات الفكر والسلوك . ولكى يتمكن الوضع الاجتماعى الاقتصادى من التأثير فى الفن أو الذوق لا بد له أن يؤثر فى تفكير الناس وبذا يصبح عاملا نفسانيا بالإضافة الى

كونه عاملا اجتماعيا اقتصاديا • بل يبلغ الأمر أنه حتى الوراثة الفردية تعد الى حد ما نتاجا اجتماعيا وثقافيا بفضل ما يحدث بين الناس من تزاوج وعادات زواج • على أن ما فى الفرد من استعداد وراثى لا يحقق نفسه الا عن طريق تفاعله مع غيره من أشخاص وما لهم من تفاعلات • واذن فانه لأمر مضلل أن نقرر نقطة الخلاف فى التفسير التاريخى على أنها ازدواج بسيط بين العامل النفسانى والعامل المادى أو الاجتماعى الاقتصادى • وفى الامكان تقريرها بلغة السيكلوجيا من حيث القوة النسبية لمختلف أنواع الحوافز فى مختلف الأوقات والأماكن ، مثال ذلك التضارب بين الترف والسلطة والجاه فى هذه الدنيا وبين السرور والمتع المعتدلة لحياة بسيطة غير مترفة أو بين هذين الوضعين معا وبين الأمل فى الآخرة أو الفرار من الوجود • على أنها من جهة أخرى يمكن أن يعبر عنها بلغة مادية بحتة كما هو الشأن فى الاعتقاد بأن الفكر كله انما هو فى حقيقته النهائية سلوك صادر من ذرات نشيطة • وفى كلتا الحالتين ينبغى أن توصف مختلف المقومات العضوية والثقافية بأنها تخترق بعضها بعضا على الدوام وأنها تنقسم ثم تعود فتمتزج بغير انقطاع • فكل منها يؤثر فى سائرهما جميعا • كما يحدث فى الفنى من تهذيب للدوافع الجنسية والعذوانية وكذا فى الأثر المتبادل للفن والمجتمع والتكنولوجيا والدين •

وبدلا من مواصلة الجدل فيما لهذه المعانى التجريدية المتداخلة من سلطان نسبى على الفن فان تتبع الترابط بين عدد جم وأنواع كثيرة من العوامل المحددة تحديدا أكثر سوف يعود علينا باستتارة أكبر • على أن هناك شرطا ضروريا لا بد من توفره لمثل هذه الدراسة هو الوصول الى تعريف أوضح لكثير من الطرز والأساليب المورفولوجية فى جميع الفنون • وينبغى ربط هذه بطرز للفرد (الفنان والمتذوق) والتركيب الاجتماعى تعادليها فى درجة وضوحها وتحديدها ويكون ذلك مثلا فى العوامل التى يتفاعل معها الفن ، «أ» عوامل الاستعداد البيولوجى كالطرز العنصرية

والسيكولوجية مثلا • «ب» الطرز السيكولوجية السوى منها والمصايى كطراز الفكر والعملى والهستىرى « والانحصارى » والجنونى والجنسى المثلى والجنسى الغىرى والكلاسيكى أو الأبولونى والروماتىكى أو الديونيسى ، «ج» الطرز الاجتماعى الاقتصادى كالقرية الزراعية البدائية والنظام الاقطاعى والرأسمالى والشيوعى مع الاشارة الى مختلف ضروب ما قد يكون فى كل منها من تفاوت فى المرتبة •

وفى مثل هذه الأبحاث لزام علينا ألا تقتصر معرفتنا على درجة الارتباط الايجابى أو السلبى بين مجموعات مختلفة من المتغيرات بل ينبغى أن تشمل كذلك التأثير النسبى لمختلف العوامل فى أساليب الفن واتجاهاته ولبلوغ تلك الغاية لا نحتاج فقط أن نعرف أن هناك علاقة على ولكن ينبغى لنا أن نعلم أى العوامل ينزع أن يكون سابقا من الناحية الزمنية وبالتالي يكون أقدر على التحديد •

ولكى نصل بعملنا الى أتم غاية ينبغى أن يضع التفسير العلمى فى بعض حساباته القوى التى تتجه الى جعل جميع الفنون والفنانين متشابهين فى بعض النواحي ، وكذا الى جعل جميع الفنانين العاملين فى نفس أسلوب فترة ما متشابهين فى نواح اضافية ، ويبرز المؤرخون وكتاب السير أوجه الخلاف ، ويرى الناس أن التفسير انما هو مسألة تفسير الفروق وكثيرا ما يقنعون ببضع أحداث وظروف درامية فى حياة الفنان ، تبدو غريبة تماما لتفسير تلك الفروق ، وبدلا من ذلك ينبغى للتفسير أن يأخذ فى اعتباره مجموعات العوامل الثلاثة كلها مع التأكيد اللازم على العوامل التى تبدو بالغة الأهمية من وجهة نظر المرء الراهنة • وليست هذه بالضرورة أشد مجموعة من العوامل أثرا فى الجملة ، ذلك أنه فيما يتعلق ببحث معين أو هدف عملى فان مجموعة من تلك العوامل قد تبرز جدية بأكثر قدر من الاهتمام ، كأن يكون المرء مهتما بما يمكن عمله لتشجيع الانتاج الفنى عن طريق رفع المستوى الاقتصادى للفنان •

وعندما تدور المسألة حول أمر بالغ التخصص كما هو الحال في تفسير تغير أسلوب «فان جوخ» عند انتقاله الى باريس أو الفرق بين ايل جريكوف وفيللا سكوير بوصفهما أسبانيين من أبناء القرن السابع عشر ، يستطيع المرء دون ما لوم تجاهل الغالبية العظمى من العوامل العلية المتضمنة في الموضوع ، أجل يستطيع المرء تجاهل معظم العوامل التي ظلت ثابتة كالهواء الذي تنفس والماء الذي نشرب باحثا بدلا من ذلك عن عامل ما هام اتنا به بالغ التغير أو الاختلاف بالنسبة الى ما بين الأساليب الفنية من فروق وهذه يمكن أن توجد في المجموعات ٢ ، ٣ ، ٤ أي في الوراثة وفي البيئة الفيزيائية والبيولوجية ، أو في البيئة الاجتماعية أو الثقافية أو الفنية أو في عوامل متقاة من بين هذه جميعا •

ومن الخير أن تذكر ثانية عند هذه النقطة أن طرز « العوامل العلية » مثل الوراثة والبيئة وأنماط الثقافة المحلية انما هي أسماء لسبل معقدة تدفق فيها الطاقة الفيزيائية وتظهر نفسها وذلك بوجه خاص في نشاطات الكائنات العضوية البشرية ، على أن وصفها بمثل تلك المصطلحات أمر أخرق مضجر ، بل محال أيضا في ظل ما لدينا اليوم من تفرقة ، اذ الأوفق أن يقال ان الوراثة والبيئة هي التي تجعلنا ما نحن عليه أي أن أنماط الثقافة تؤثر في أنماط الفن ، والعكس بالعكس • على أننا ان رمنا فهما أعمق وجب علينا أن نحلل هذه المعاني المجردة الغامضة الى معان أكثر تحديدا وأن نربطها بحالات معينة •

٣ - الطرز التاويغية للتنظيم الاجتماعي :

طرز الايديولوجيا والتكنولوجيا والفن المرتبطة بها •
خصصنا الأقسام القليلة التالية لكي نلخص لك فيها بايجاز بعض الترابطات المتكررة بين: «أ» طرائق الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية •
«ب» التكنولوجيا «ج» المعتقدات والاتجاهات الفلسفية والدينية نحو العالم •
«د» طرز الفن العامة واتجاهاته • ونحن لا نميز بينها على أساس اجتماعي

بحث ولكن بوصفها طرائق حياة كثيرة التنوع تتطوى على مقومات ثقافية
وفيرة •

وليست هذه بآية حال خطة ذات خط واحد ولم يدر بخلدنا أن
نقترح عليك تابعا مضبوطا جامدا لمراحل شاملة لكل شيء • بل اتنا عمدنا
الى اظهار بعض الروابط المتواترة والضرورية فيما يبدو بين المراحل
الاجتماعية والمراحل الفنية ، على أننا أكدنا أيضا أن كثيرا من الأساليب
المختلفة قد تنشأ داخل طراز واحد من التركيب الاجتماعي •

وليس هناك ترابط دقيق بين مراحل الفن وبين مراحل المقومات
الثقافية الأخرى • كذلك ليس هناك أى ترابط بين مراحل الفنون
المختلفة • وربما شملت مرحلة رئيسية اجتماعية وسياسية - كآية
امبراطورية عسكرية استبدادية ، اذا هى دامت طويلا بمكان معين - تابعا
متوعا من الأساليب الفنية ، كما حدث بروما بين عهدى أوغسطس
وثيودوريك • غير أن طرازا اجتماعيا سياسيا عاما مثل دولة المدينة الصغيرة
المستقلة ، أو النظام القطاعى ليس مرحلة مفردة فى تتابع تاريخى زمنى
مفرد ، ولكنه يعد طرازا ثابتا متكررا ، ذلك أن محتواه (مضمونه) الثقافى
متغير الى درجة كبيرة ، يمكن أن ينقرض فى بقعة معينة كما يحدث لدولة
المدينة ، حين تمتص فى مملكة أو امبراطورية كبيرة ، ثم تعود الى
الوجود بتفكك الوحدة الكبرى • وقد تكرر حدوث هذا الضرب من تغير
الوضع بايطاليا ، لمدن مثل رافنا وفلورنسا وبيزا والبندقية •

ولو تأملت طرازا اجتماعيا سياسيا تأملا تجريديا لما وجدته سوى
جزء من هيكل نمط ثقافة كلى • فان طراز الامبراطورية العسكرية هو من
المرونة بحيث يتسع للأساليب الفنية والثقافات الكاملة المتنوعة مثل ما حوته
امبراطوريات آشور والصين فى عهد امبراطوريتى تشو وصنچ وروما
وبزنطة والحكم الأزتيكى بالمكسيك • ويدلنا الاستقراء على أن الأمثلة
التأخرة من طراز معلوم تنزع الى أن تراث وتمثل الشيء الكثير من فن

الأمثلة التي سبقت وثقافتها ، سواء أكانت من طرازها أم من طرز أخرى .
فعلى هذا النحو امتصت الامبراطورية الرومانية عناصر من مجموعة طويلة
من الامبراطوريات السابقة ، ودول المدن والقرى ، منها ما له حكومة
طاغية أو حكومة أوليجركية أو اقطاعية وبعضها ديمقراطية ، وأن مدينة
صغيرة كالبندقية أو كيوتو وربما ورثت ثروة ثقافية عن أسلاف أكبر منها
رفعة مثل روما والصين في عهد أسرة تانج ، وفي مثل هذه الحالات تبدو
طرز الفن وأساليبه التي تنتج عندئذ ، كأنما لا تعود الى طراز الاطار
الاجتماعي والسياسي أو الاقتصادي بقدر ما تعود الى المقومات الثقافية
الأخرى التي ملئ بها ذلك الاطار على يد الجهود السابقة التي بذلها شعبه
وغيره من الشعوب .

ولا يخفى أن بعض الفنون وبعض طرز الفنون أكثر اعتمادا من غيرها
على الاطار الاجتماعي الاقتصادي والسياسي . فهي أشد اعتمادا على
ما لنصراء الفنون وأوليائها من ثروة وسلطان سواء أكانوا أفرادا عاديين
أم رسميين أم كنسين أم علمانيين . وهي تكشف عن أذواق ورغبات
أولئك الأولياء بشكل أوضح بتكيفاتها الوظيفية وموادها الغالية وبراعة
صنعها وتمجيدها لكل ما يرمز الى منزلة الارستقراطية . فالعمارة (كما
في الكنائس والقصور) وتخطيط المدن (كما في ميكناي وكاركاسون)
والرياش المزخرف والملبس (المزركش) والصور والتمائيل التي تصور
أبطال الكنيسة والدولة وموسيقى دوائر البلاط وطقوسها . كل هذه
تتسب الى هذه الفئة . على أن الأغاني البسيطة ورقصات الريفيين والقصص
الحرافية والأساطير أقل ارتباطا وثيقا بأي طراز معين من طرز الاطار
الاجتماعي . اذ في امكان المقربين من البدو الرحل الذين لا يكادون
يملكون من جطام الدنيا شيئا ، حمل الأغاني الشعبية معهم حيثما ذهبوا
محفظين بذكريات الماضي ، فيضيفون اليها أشياء من عندياتهم . وواضح
أن الثورات والفتح الأجنبي لا تستطيع القضاء عليهم بسهولة ، ولو أن
النظام الجديد كثيرا ما يحاول سحق كل من يعارضه .

ومع ذلك فالفن الشعبي لا يفتقر الى الأهمية الاجتماعية • ففي امكاننا أن نصل الى قدر كبير من الاستنتاجات حول تاريخ مجموعة من الناس بتقصي ما تمتدحه الحكايات والأغاني ، وما تنوق اليه وتخلد ذكراه سواء أكان بطلا شعبيا له مآثر بطولية معينة أم صورة لامرأة بشكل ربة أو شيطان أم أم أم زوجة أم خليلة • أم وطن يحن اليه الأسرى • بل ان الموسيقى الآلية البحتة نفسها ، تستطيع أن تظهر صلاحيتها لأن تستخدم في كاتدرائية ، أو استعراض عسكري ، أو صالة رقص ، أو صالون أحد الأثرياء من النصاراء •

وفى كل فن تقريبا جرت العادة بأن تكون الخلفية الاجتماعية أوضح في الأمثلة التي تصنع من أجل دوائر النخبة الممتازة من الطبقة العليا ، في بيوت الأثرياء ، والحدائق والرياش ، وفى دور المسارح والعربات والمواكب والثياب • ولا غرو ، فإن هذه جميعا تتطلب نفقات طائلة كما أنها توجه فى المعتاد نحو أذواق العلية وذوى النفوذ سواء أكانوا بشرا أم آلهة • أما الفن الشعبي فى قديم الأيام فالأرجح أن صانعه ومستخدمه علم السواء هم عامة الشعب الذين كان حظهم فى هذه الدنيا حتى القرون الحديثة أشد تمانلا وتشابها • فهو مترع بالإشارات الى الملوك والملكات ، والقصور ، والذهب والجواهر ، على أنها تذكر كآشياء بعيدة المنال من محض نسج الخيال • والأدب الشعبى (الفوكلور) شئ لا سبيل الى سرقته ولا مصادرته ، وهو شئ سهل الحمل والنقل ، حيث يلقي الشعراء والمشدون والموسيقيون المتجولون الترحاب فى الأكواخ والقصور على السواء ، وكثيرا ما تعيش أعمالهم المجهولة المؤلف دهرا طويلا بعد سقوط الامبراطوريات •

والتركيب الاجتماعى ليس اطلاقا العامل المحدد الوحيد للفن • أجل انه فى الواقع مؤثر قوى بعيد المدى لا فى حقل الفنون فحسب بل وفى المقومات والأنماط الأخرى للثقافة أيضا • وتختص أنواع مميزة من

أنماط التنظيم الاجتماعي الواسعة النطاق بالارتباط بطرز معينة من الفن تسم بالتحرر والمرونة • ولن يستطيع أى انسان منا أن يتنبأ بصورة محددة ، بناء على ما اجتمع لديه من معرفة بالطراز الاجتماعي الاقتصادى ، ولا بما سيؤول اليه حال أساليب الفنون ولا بالمضمون الدينى والأيدولوجى الذى ستصير اليه الثقافة • على أن فى امكان المرء منا أن يتوقع مع شيء من الثقة هذه الأنماط ، فأما التفاصيل المتميزة فسوف تحددها عوامل أخرى • وهذه الأشكال العامة هى التى سنقوم ببحثها ودراستها فى هذا القسم • وغنى عن البيان أن بعض الارتباطات تسم بقدر من الوضوح وربما بدت أضال شأنا من أن تستحق الذكر ، على أنها على كل حال جديرة بالاهتمام نظرا لأن بعض المدارس الفكرية تنكر كل ارتباط على الإطلاق الا ما كان ارتباطا عارضا وليد الصدفة البحتة •

على أن الارتباط من الكثرة بحيث يدل على وجود شيء من العلاقة العلية - وان تكن علاقة مفككة كثيرة التغير - وهى تجرى الى حد ما فى كل من الاتجاهين ، فان للفن شيئا من التأثير على الاتجاهات الاجتماعية والعكس صحيح • ولا شك أن القول المأثور عن أندرو فلتشر (١٧٠٣) يحوى نصيبا من الصحة : « خبرنى بطريقة انشاد أغاني أمة ما ثم لا يعينى بعد ذلك من يسن لها قوانينها » • ويرى الناس أن المارسليز والنشيد الدولى ، أغنيتان ثوريتان ، وأن نشيدى احكمى يا بريطانيا - ويحفظ الله الملك أنشودتان قوميتان • وكثيرا ما يعزز الفن المواقف والاتجاهات الاجتماعية سواء منها الداعية الى التماسك والتكامل أو الى التفكك والتبدد ، والتي تجرى فعلا فى النسيج الاجتماعى نفسه ، وذلك بدلا من أن يمسك فيها بزمام المبادأة • ولكن الواقع أن النوعين يجريان عامة متقاربين معا تقاربا وثيقا بحيث يصبح من العسير الإشارة الى وجود أسبقية منتظمة بين أحدهما والآخر •

ومن العسير العثور على مثال لأى فن ليس له بعض الدلالات أو

الآثار الاجتماعية بصورة مباشرة أو غير مباشرة • ذلك أنه حتى التجاهل المطلق للموضوعات الاجتماعية أو غيرها من الموضوعات الواقعية كما هو الشأن في فن الروكوكو الزخرفي والفن المثير للشهوة الجنسية ، قد يكون له مغزاه ودلالته ربما بوصفه فرارا من المشاكل الاجتماعية من جانب أرستقراطية مترفة راسخة القدم من أمد بعيد ؟ أو قد يكون تعبيرا عن عدم الاكتراث أو الاحتقار • ومهما يكن من شيء فإن العوامل الاجتماعية الاقتصادية تعد على الجملة ودون أدنى ريب ، أكثر أساسية وأبعد أثرا من العوامل الفنية • فانها تصل الى كل زاوية من زوايا حياة الجماعة بما في ذلك فنونها ، وذلك في حين أن كثيرا من زوايا تلك الحياة قد تكون بعيدة كل البعد عن أن تمسها يد الفن الا في حدود أشد الأشكال رتابة وبدائية • وفي اعتقدي أن لنا ما يبرر افتراضنا أن المعالجة الاجتماعية الاقتصادية للفن ستواصل امدادنا بتفسير جزئي ذى بال للظواهر الفنية العام منها والخاص •

وهناك نواح كثيرة أخرى للتنظيم الاجتماعي تلقى في بعض الأحيان ضوءا أكبر على تكوين الأساليب • ومن بين هذه الأنواع المختلفة اختلافا مطلقا من أنماط ودرامات الحياة العائلية ومن العلاقات بين ذوى اللحمه الوثيقة من الأقارب الذين يعيشون معا ، والأواصر الدائمة بين المسنين والصغار وبين الأجيال الكبرى والصغرى في كل نوع من أنواع النظام الاجتماعي ، يقول شكسبير : « ان الهرم المتفرض والشباب لا يستطيعان تعايشا فالصبا مترع بالمسرة والهرم مثقل بالهموم » ، وهو قول يحوى نصف الحقيقة • فليست العبرة بالفارق في القدرة على الملاذ بقدر ما هي في صراع الشهوات أى رغبة الهرم لكبح شهوات الصغار وغرس ضبط النفس الحصيف فيهم ، ورغبة الشباب في الافلات واطاعة النزوة الكامنة • وربما حسد كل فريق الآخر في بعض الأحيان وهذا هو موضوع أبدي للفن متميز الى حد ما ولكنه مرتبط بالتمط الاجتماعي العام وذلك نظرا

لما تتجه اليه الديمقراطية المصرية من منح الشباب قدرا موفورا من الحرية .

ولست طرز الحياة الاجتماعية التي سيرد وصفها في هذا الفصل مراحل زمنية قاطعة ، وهى على الجملة واردة بنفس الترتيب التقريبى الذى ظهرت فيه أولا وازدهرت ، وان لم تمر بعض الشعوب بها جميعا . على أن بعض الطرز ظلت باقية ، ولكن فى أشكال أخرى متغيرة ، أثناء فترات تالية، حتى أيامنا هذه، ولمعظمها نظائر تشابهها جزئيا فى عالمنا العصرى؛ وتظهر الطرز البدائية بعيدا عن مراكز الحضارة المتقدمة . فان الجماعة أو الثقافة التى تحتفظ ببعض سمات بدائية فى عالم حضرى صناعى يمكن أن تعتمد - ما لم تكن معزولة عزلا تاما - الى امتصاص بعض السمات من جيران لها أكثر تقدما . وهكذا فان قبيلة عصرية تحتوى أيديولوجيتها على الاشارة كما ورد فى القرآن الكريم القليل من الشيء من نظرية الأرواح والسحر قد تستخدم الآلات الكهربائية والسينما والسيارات والطائرات ، فهى قد تكون بالغة البدائية فى بعض النواحي ومتقدمة فى نواح أخرى وتجمع بين سمات البدائية والتقدم فى نواح أخرى كذلك ، كما هو الحال فى الجمع بين السحر والمسيحية . فان نفس القديس أو نفس الرب قد يطلق عليه اسم « مسيحي » واسم غير مسيحي ، لهما دلالات جد مختلفة ، وواضح أن مثل هذه التغيرات تؤثر فى الفن ليس فقط من حيث ما يشتريه الناس من الخارج ، بل أيضا من حيث ما يصنعونه وما ينجزونهم . فقد تكون فنونهم التقليدية ضائعة تماما أو ضائعة ثم مبعثة من أجل أغراض تجارية ، أو مختلطة بفنون متحضرة شائعة .

وتستطيع بعض التغيرات المذهبية (الأيديولوجية) البعيدة المدى التقدم فى ظل ظروف معينة بينما يظل التركيب الاجتماعى والسياسى ثابتا الى حد ما والعكس بالعكس . على أن احتفاظ جماعة ما بتركيب اجتماعى بدائى نسبيا أو الارتداد اليه بعد تقدم سابق لا يحول على الدوام دون تحقيق انتاج هام فى الفنون . ومع أن بعض أنواع الفنون تستوجب

توافر نظام اجتماعى معقد وتكنولوجيا علمية فان توافرها ليس ضروريا لجميع الأنواع • اذ الواقع أنهما تنزعان الى عرقلة بعض الأنواع الأخرى • وهذا يفسر ما نشاهده مرارا وتكرارا من روح بدائية فى الفنانين فى مجتمع معقد ، وكذا احساسهم بأن العلم والحضارة والبيروقراطية والحكومة تناصبهم العداء •

(٤) الجماعات المتنقلة ذوات التربى : جماعات الصيد والرعى : الطرز قبل التاريخية وبقيائها العصرية

كانت طريقة العيش فى العصر الحجري القديم على وجه الجملة أقل نباتا واستقرارا من الناحية المكانية من طريقة العيش فى العصر الحجري الحديث ، فكان الحصول على الطعام يتم عن طريق القنص وصيد السمك وجمع المنتجات النباتية البرية كالبنديق والجذور ، فحيثما توافر القدر الكافى من الطعام البرى وانعدام وجود ضغط كبير من الأعداء ، كان رجل العصر الحجري القديم غالبا ما يظل آمادا طويلة مقيما بنفس المنطقة الجغرافية ذاتها • وراحت الجماعات المفككة القرابية التى انتظمت فى قبائل فيما بعد تشيد قرى على التلال وعلى ضفاف الأنهار بالقرب من مصدري الطعام الوفيرة ، على أنهم كانوا ، اذا حلت العصور الجليدية أو اذا تعرضوا للهجوم ، أكثر جنوحا الى الاقامة فى الكهوف • ولكنهم لم يكونوا يفضلون سكنى الكهوف الا فى مثل تلك الحالة وحدها • وكانت المساكن هزيلة غير دائمة وان استخدمت بعض مواقع المخيمات والكهوف لمدة مئات أو آلاف من السنين • وكان كثير من تلك الكهوف يستخدم فى الشعائر الدينية والسحر أكثر منه فى السكنى والاقامة ، وكانت الرسوم ترسم عليها بالألوان أو تحفر على جدرانها وعلى الصخور الخارجية • وهى تصور قطعانا من الحيوان ومناظر لكائنات بشرية وهى تقوم بالصيد والقتال والرقص • وتختلف طرز الرسم ، فهى اما أشكال فجأة أشبه بالعصى واما

واقعية صميمة تتجلى فيها المهارة والاحكام • وبعض التماثيل الصغيرة ،
التي يرجح أنها من الفناش السحرية يؤكد الأسلوبية (التمسك بأسلوب
ثابت) والتصميم ذى الأبعاد الثلاثة ، لا الواقعية المرئية • وليس فى
امكاننا الآن أن نقطع ، أيهما كان الأسبق • فإن الصور الملونة على الجدران
الداخلية ونحات الصلصال على الأرضيات كانت أشياء ثابتة الى حد ما •
وفى كثير من الكهوف المنعزلة التى هجرت فيما بعد وأغلقتها يد الطبيعة
ونسيها الناس ظلت تلك الأعمال الفنية خالدة الى يومنا هذا • وهى
مستنبات من القاعدة العامة القائلة بأن انسان العصر الحجري القديم لم يكن
لديه إلا القليل أو لا شئ من الفن ذى الطابع المتبلور (الراسخ) الرصين
أو الضخم • وفيما عدا ذلك فإن جميع مقتنياته كانت قليلة وكانت فى
الأغلب صغيرة الحجم خفيفة الوزن ، يسهل حملها أو تركها بعد
استخدامها • وقد ظل آمادا طويلة من الزمان لا هم له الا متابعة القطعان
المتوحشة المتحركة من مكان الى آخر والبحث عن مصادر جديدة للطعام
النباتى البرى ، كلما استهلكت المصادر الأولى أو كلما اضطرت جموع
الأعداء الى أن يضرب فى الأرض •

وكانت حياة الرعى مع القطعان المستأنسة وتربية الحيوان والزراعة
الناشئة ، من الخصائص المميزة لمرحلة العصر الحجري الحديث فى
التكنولوجيا ، وقد تزامنت فى بعض المناطق مع نمو الزراعة ، وفى بعض
الأحيان سبقت وسادت احدهما الأخرى وفى أحيان أخرى انقلب الوضع •
وكانت حياة الرعى فى جوهرها أحفل بالثقل من حياة الزراعة ، ولكنها
كانت متفاوت بين حياة الترحل المتطرفة وبين الحياة المستقرة التى كانت
فيها القطعان والأسراب تساق جيئة وذهابا داخل منطقة محدودة ابتغاء
الوصول فى مختلف الفصول الى كلاً أوفر ، ولم يصبح الرعى آمنا أو
مكتملا بالزراعة الا فيما بعد • وعندئذ انحصر داخل حدود أكثر ضيقا •
فصار فى الامكان تركيزه بصورة أكثر استقرارا فى قرية أو مركز

حضرى • وجدير بالذكر أن التنظيم الاجتماعى أثناء مرحلة الرعى ، شأن مرحلتى الصيد والزراعة المبكرة ، تطور بصفة رئيسية على أسس من صلة القربى : اما من ناحية الأب أو من ناحية الأم • وكان يتولى الحكم رؤساء وراثيون أو متخبون ومجالس من الشيوخ • واتجهت السلطة تدريجيا - وان كانت هناك استثناءات كثيرة - الى التركيز فى أيدي رؤساء وأقبال وراثيين • على أن نفوذ الكهنة والشامانيين Shamans (الأطباء المشعوذون) كان قويا كذلك • وكثيرا ما كانت السلطات السياسية والدينية السحرية تجمع معا •

وفى رأى أن المراحل المبكرة للحياة القبلية المتقلة لا بد أنها كانت خالية تماما من كل طمأنينة ومحفوفة بالمخاطر من حيث موارد الطعام والأمن من شر الأعداء • وربما كان انسان ما قبل التاريخ فى الأغلب الأعم ولحسن حظه غير مدرك لانعدام أمنه ، ولذا ينبغى ألا تنسب اليه جميع المشاعر التى كانت تساورنا لو كنا فى مكانه • غير أن الحياة القبلية المصرية يتجلى فيها فى مثل هذه الظروف اتجاه الى ابداء المخاوف من المجهول مع جهود قلقه مشفقة لتجنب المحظورات وطرد الأرواح الشريرة ، سواء منها البشعة أو السلفية(١) • وعندئذ صارت صور الحيوانات وغيرها من الظواهر الطبيعية تجسم كطواطم وكأرواح فى طوقها أن تكون معادية أو وافية • ولا بد أن بدايات الفن البسيط الذى ألهمته الأرواحية animism والطوطمية فى خاماته Media المختلفة ، قد ظهرت فى أحيان كثيرة فى ثقافة العصر الحجري القديم • على أن العدد والآلات القابلة للحمل والأسلحة والنياب المصنوعة من الحجر والعظام والخشب

(١) يشير والتر آبل الى أنه حدث أثناء العصر الحجري الحديث وأوائل عصر المادن ، أن الخرافات كانت تصور الإبالسة والوحوش البشعة فى صورة الكائنات القوية وتمثل الأبطال ، والكائنات الإيجابية المعونة فى صورة الضعف • على أن الميزان تحول بعد ذلك (كما هو الشأن فى العصر القوطى الادبى) حيث أصبحت الكائنات الشريرة تعد ضعيفة عاجزة فلقاء وجود مخلص قادر على كل شيء وقد يسين بررة • انظر The Collective Dream in Art (كامبريدج الأمريكية) ١٩٥٧ ص ١٤٤ ع ٥٠٤

والأصداف والجلود وألياف النباتات ، كانت أوسع انتشارا واستخداما فى تلك الحقبة . وتدل بعض هذه الأشياء على وجود اهتمام جمالى بالشكل والزخرفة يسمو كثيرا فوق الاحتياجات النفعية البحتة . وتشير الدلالات الحديثة الى وجود تجارة مبكرة غطت مناطق شاسعة ، شملت سلما من أمثال الظران والكهرمان والأصداف وقطع من المعدن الخام .

والمقتنيات الدائمة تكون صغيرة نسبيا من حيث المقدار والتنوع فى أية جماعة ليس لها مقر ثابت ، رغم أن الجماعات الرعوية يمكنها أن تكسب أعدادا وفيرة من الحيوانات والخيام والعتاد والأواني . والظاهر أن بعضا من أقدم الجماعات البشرية ، بل حتى السابقة على البشرية حاولت طرد جماعات أخرى من أراضيها ، بيد أن امتلاك مناطق محددة كان من شأنه أن يجعل الاحتفاظ بها أمرا عسيرا على قبيلة متقلة .

وجدير بالذكر أن أواصر القرى فى النوع القبلى من النظام الاجتماعى تعد بالغة الأهمية فى تحديد نوع الاتجاهات والأفعال التى تجرى داخل الجماعة وبينها وبين الجماعات الأخرى . ثم لا تلبث هذه فى النهاية أن تتطور الى قواعد تفصيلية محكمة تحدد قرابة العصب والدم ، والميراث وزواج الأقارب وزواج الأبعد ، وكثيرا ما تكون مفاهيمهم عن سفاح المحارم Incest والمحظورات المانعة لعلاقات معينة داخل العائلة مفاهيم مترمة عادة . وتتطور هناك تشكيلات متنوعة من العائلة وصلة القرى مع الاتجاهات المختلفة فى تعدد الزوجات وتعدد الأزواج والاكتفاء بزوج واحدة والبتولة والعفة والزنا . وقد تكون الغيرة دافعا قويا أو عديمة الوجود تقريبا . وكل هذه الاتجاهات والعلاقات الاجتماعية تعبر عنها الفنون الشعبية التى توجد فى المرحلة القبلية .

ان طراز الحياة المتقل الذى ليس له مقر ثابت لا يزال قائما فى صورة معدلة الى يومنا هذا ، فقد ظهرت عصابات متجولة من اللصوص والقراصنة على كر عصور التاريخ ، ولا تزال جماعات تربطهم صلة

القريبى من رعاة الغنم ورعاة البقر وبدو الصحراء يضربون فى الأرض بعيدا عن المدن وبخاصة فى الشرق الأدنى وأفريقيا وآسيا بحثا عن الكلا والماء والملح والأمن من الأعداء • وحدث إبان الهجرات العظيمة أن شعوبا كبيرة كالغول أو الهون تحولوا الى جوالين ردحا من الزمان بحثا عن أراض يستقرون فيها نهائيا • ولا تزال نللك الفجر تحافظ على تقاليدها شبه البدوية •

وعندما تستمر حياة تجول على مقربة عارضة من جماعات مستقرة متمدينة ، تنزع الى أن تضم الى حوزتها مكاسب تزيدمن نفوذها وقوتها ، وسمات ثقافية تقتبسها عن تلك الجماعات ، ثم هى ترفض ما عداها مما يتعارض وقابلية التقل • وهذا يتسح لهم مثلا استخدام الأسلحة النارية الخفيفة والأدوات الحديثة التى تدار بالبطاريات الكهربية ، بل السيارات وأجهزة الراديو ، كما يحدث بين الفجر ، ذلك أن إقامة المخيمات المؤقتة تتسح قيام بعض التجارة والصناعات اليدوية التماسا للمال الذى تشتري به منتجات الحضارة • ويجوز أن تمتلك قبيلة أو أعضاء فرادى فيها أرضا وبيوتا وان لم يقيموا بها •

وفى الامكان أن تقال على وجه الجملة بضع حقائق حول هذه المراحل والأضرب المتنوعة الشديدة الاختلاف فى حياة التقل • فمثل هذا النوع من الحياة ينزع الى أن يسقط من حسابه انتاج ورعاية واستخدام الأعمال الفنية الضخمة والثقيلة مثل التماثيل الكبيرة والخزف أو الزجاج المتقن الهش كذلك الذى تصنعه مدينة البندقية • كما أنه يستبعد أو يحدد تطور فن العمارة وزراعة الحدائق وتخطيط المدن ، وجميع الفنون المتطورة التى تتطلب هذه الأشياء مثل فنون المسرح وتصوير اللوحات على الحامل كما تستبعد عادة التصوير الجدارى الذى يرسم على جدران المباني • وهو يسقط من حسابه المكتبات الكبيرة ، ويقل فيه مقدار التربة القائمة على دراسة الكتب أو الكتابات الأدبية ثم هو يصدف عن الموسيقى التى

تحتاج الى آلات ثقيلة أو فرق الاوركسترا المتنوعة وصلات الحفلات
الموسيقية •

فماذا يتبقى بعد ذلك ؟ وعلى امتداد أية خطوط يستطيع الفن أن
يتطور ؟ ان هناك أنواعا معينة ظلت قائمة منذ زمن العصر الحجري القديم ،
فهناك فى الفنون الميثية تماثيل صغيرة محفورة أو مصبوبة من العظم أو
الحجر أو الطين ورسوم محفورة على العظام والأصداف والصخور والجلود ،
وصور ملونة مرسومة على جدران الكهوف وعلى سطوح الصخور
ويستطيع البدو المصريون استخدام القماش أو الورق • ويستطيع المرء
أن يزين نفسه بالرسوم أو الوشم وعمل تسريحات الشعر النخ • • • كما
يستطيع أن يصنع ويحمل سلاxa خفيفة وملابس جلدية وأوعية من الجلد
للسوائل (مع استخدام المعادن وبعض أنواع الزجاج والخزف المتيقن فى
مرحلة تالية) • وفى الامكان أن تكون الآلات الخفيفة والأدوات والأواني
والأسلحة مصنوعة من أية مادة ابتداء من الحجر الخشن الى الحديد
والصلب ، على أن المصنوع منها من المعادن ينبغي الحصول عليه من جماعات
لها موطن ثابت لصنع الأدوات المعدنية • ويصدق هذا القول نفسه على
الجواهر والسجاجيد والطنافس المعقدة • لكن النسيج البسيط ممكن
وكذلك أيضا المصنوعات الجلدية المتطورة اللازمة للسروج وأعنة الخيل
وطقومها والأحذية • وفى الامكان أن تغدو الخيام المصنوعة من الجلد
أو القماش معقدة منمقة مزركشة وتكون لها أجزاء وتركيبات خشبية
خفيفة وقابلة للحمل • وتحل المركبات ذات العجلات محل ما كان يجبر
منها على الأرض فتسهل خفة الحركة تسهيلا كبيرا • وفى الامكان زخرفتها
على نحو محكم متقن •

وهناك أيضا أبسط أنماط الموسيقى : الأغاني والآلات البسيطة
والرقصات الشعبية والحكايات والأشعار • فالجب والمغامرة والبطولة من
الموضوعات المستحبة ، وهى فى الحالات السعيدة تتغنى بمدح حياة

التجول الحرة ، كما أنها متى رانت الأحزان ، تعبر عن الحنين الى وطن سعيد غاب القوم عنه وخلفوه وراءهم • وهى فى البداية شفوية غير مكتوبة • وفى ظل هذا النوع من الأوضاع الاجتماعية يصح أن يتطور كل من التراث الشعبى والخرافات والأساطير والأنساب والنصوص والشعائر الدينية المنقولة شفاهة أكبر تطور • فهى مصادر لما يعقب ذلك فى المدن والحضر من أدب وموسيقى ورقص •

وليس من الضرورى أن تكون البساطة النسبية لهذه الفنون حائلا دون علو كعبها ، ولا دون اكتسابها احترام سكان المدن المصريين • ذلك أن المثل الأعلى لحياة الترحل - بوصفها أسلوبا للعيش عريق القدم يفترض فيه الناس الحرية والمغامرة والقرب الوثيق من الطبيعة والبعد عن كل تقاليد ومواصفات مقيدة - يعد حلما أثيرا لدى عشاق البدائية الرومانتيكيين الذين يعيشون بين أنكاف حضارة المدن ، ويحاول سكان المدن (الحضر) أن يدمجوا فى حياتهم شطرا من هذا الأسلوب ، مثال ذلك حين يقومون برحلات فى عطلاتهم ، ولكن ذلك الأسلوب ، ان لم يتح له انعزال بالغ عن تأثيرات المدن ، يكف عن أن يكون طريقة حياة مميزة •

هـ - القرية المقيمة ذات الزراعة البسيطة وتربية الحيوان والصناعات اليدوية والتجارة

كثيرا ما كانت طريقة العيش هذه، ابان مراحلها الباكورة فى المصريين قبل التاريخى والسابق لتدوين التاريخ مباشرة ، مرتبطة بالمصر الحجرى الحديث وبعض الأدوات الحجرية الملساء • وقد دامت الى مابعد ظهور المعادن واستخدامها ، ولكنها أدمجت تدريجيا فى الوحدات الكبرى • وكثيرا ما كانت القرى البدائية المستقلة ترتبط بعضها ببعض فى اتحادات مفككة تقوم قبل كل شئ على أساس من صلة القرى ، ولها مناهج منظمة للزواج والأنساب • وكانت الحكومة تقوم فى الأغلب الأعم على يد رؤساء ورائين وكهان ومجالس وديمقراطيات محدودة فى بعض الأحيان ، ومن

الملاح الأخرى لتلك القرى ، الحيوانات المستأنسة وزراعة الحدائق والحرف المستقرة والتخصص فى العمل مع شئ من الرق وتزايد الفوارق الطبقة . وكانت تلك القرى لا تنعم الا بحمى ضعيف زودتها به المعالم الطبيعية كالبحيرات أو التلال أو المنحدرات الصخرية أو السياجات أو النباتات الشائكة أو السدود الترابية أو الأسوار . ولا تزال الحياة القروية حتى يومنا هذا على مستوى بدائى الى حد ما فى الأصقاع النائية بكل من نصفي الكرة الشرقي والغربي ، وتواصل المراكز الحضرية طفianها عليها أولا بأول ، ومن هنا جاء اختفاء القرية شبه المستقلة بوصفها وضعا مميزا للحياة الاجتماعية .

وهناك فى حياة القرى قبل التاريخية تجديد بارز ، كان حافزا للفنون ، ذلك هو اتاحة المجال لظهور آلات ومنتجات أثقل وزنا وأكبر حجما الى حد ما ، بما فى ذلك من بيوت صغيرة وأجهزة لاتاج الفخار والنسيج وصناعة المعادن البسيطة . وكان ثمة تجديد آخر وبالتالي حافظ آخر للفنون يعنى به اتاحة مجال أكبر لتنمية المهارات المتخصصة عن طريق التعليم والممارسة المنتظمة ، ثم كان هناك بعد هذا كله تجديد وحافز أيضا فى تلك القطة الفكرية التى خلقتها التجارة مع الأجانب ، بما فى ذلك انتشار الأساليب الفنية بمض الشئ .

وأدى اتخاذ الناس لمسكن ثابت لهم الى ملكية الأرض والمباني ووسائل الاتاج كالحارث والمطاحن . وكثيرا ما كان يمهّد بهذه الملكية الى الجماعة أو رؤسائها ، على أن الملكية الخاصة زادت مع كل ما لحق الايديولوجيات من تغيرات يسيها نراء الأفراد والعائلات . وكان امتلاك الأشياء فى غالب الأحيان وراثيا الى حد كبير فضلا عن توارث الامتيازات الطبقة التى تتقل مع الذرارى الذكور أو الاناث . ولم تلبث الزيادة فى التجارة والمقايضة أن شملت فى النهاية بيع الأراضي والمباني ولكن ذلك شئ ظل أمدا طويلا وهو مقيد بما تفرضه القبيلة من تنظيمات ، ولا تزال

بعض آثار النسب والميراث الأمومي المبكر ، مع شيء من نظام الأمومة متخلف هنا وهناك ، بآيا حتى الأزمنة الحاضرة في الشعائر والأساطير ، غير أن رجال العلم في العصر الحالي يتكرون أسبقية النسب الشاملة الى الأم والنظام الأمومي .

ومع تطور الملكية الخضة والحياة العائلية المستقرة أصبحت الغيرة والشدة ازاء العلاقات الجنسية الخارجة عن نطاق الزوجية دوافع متزايدة القوة تنعكس آثارها في الفنون . بيد أن الماديات المتعلقة بالجنس ظلت مفرطة التنوع في مختلف أرجاء العالم .

ويقال ان مبادئ الكتابة قد نشأت في مرحلة العصر الحجري الحديث للحياة القروية ، وذلك في صورة رموز تصويرية ايدولوجرافية* بسيطة تخدش أو ترسم على الجص أو الأصداق أو الفخار الخ . وربما كانت لهذه الرموز معان سحرية أو طوطمية فضلا عن أنها كانت تزخرف العقار وتميزه . ومع أن السحر ظل قائما ، فقد كان هناك فيما يبدو شعور أقل بالحاجة الى الناحية الواقعية في الأشكال المستخدمة في مثل تلك الأغراض . اذ يقال ان الرسم التصويري قد انحط عن خير أنماط العصر الحجري القديم ، مثل تلك الموجودة على جدران كهف لاسكو lascaux القائم في التل المطل على بلدة مونتنيك في جنوب غرب فرنسا ، فأصبحت ضروبا من الأساليب التخطيطية البالغة البساطة للأشكال البشرية والحيوانية . وكثيرا ما كانت الرسوم والزخرفة (كالتي تنقش مثلا على الفخار والمنسوجات) هندسية كما كانت معقدة في بعض الأحيان ، على أنها تطورت هي الأخرى الى أساليب عتيقة شبه واقعية تتضمن في ثناياها النقش على المعادن ، وتم كل ذلك داخل الاطار العام لحياة القرية ، وكانت أعمدة الطواطم وغيرها من النحاتت تحتوى كلا من الأشكال (الأسلوية)

(*) انظر في ذلك ص ١٦٢ من كتاب « معالم تاريخ الانسانية » تأليف هرج . ولز .

ترجمة المترجم .

والواقعية للحيوان والانسان ، وكان القوم يحتفظون بجماجم الأسلاف والأعداء ويزخرفونها • على أن حياة القرية انطوت فيما بعد على قدر أكبر من التطور فى الكتابة كما انطوت فى بعض الحالات على الانتقال من الأسلحة والآلات الحجرية الى البرونزية والحديدية • وتباعدت الكتابة والرسم التصويرى شيئا ما نظرا لأن الكتابة طورت رموزا اعتباطية لا دخل فيها للمحاكاة •

وحدث فى أثناء المراحل الأولى لحياة القرية المستقرة أن تطور كل من السحر والدين ونسقا نظما سوية عن البدايات السابقة • وافترض السحر وجود ايمان بأرواح ضعيفة تافهة نسبيا وقوى خارقة للطبيعة وراء الظواهر الطبيعية التى يمكن أحيانا أن يتحكم فيها أفراد أوتوا المواهب الفطرية والبراعات الفنية الضرورية ، وقد مارسه الشامانيون Shamans (الأطباء المشعوذون) أو السحرة الذين أخذ يشتد تخصصهم كطبقة رويدا رويدا • وكان فى امكانهم ضمان مساعدة الأرواح الصديقة ، وإبعاد الأرواح الشريرة أو طردها من أجسام المرضى • وكانت أغراض السحر الرئيسية ضمان الصحة والتوفيق فى الصيد ، والزراعة ، والحرب ، واخصاب الحيوانات المستأنسة والنساء • وكان فى امكان أشياء وأماكن وأعمال وكلمات معينة وأشخاص بعينهم ، امتلاك القوة السحرية التى يطلقون عليها اسم «مانا» وذلك بصورة مؤقتة أو دائمة • وبناء على هذا فإن أعمالا معينة كانت تعد من المحظورات - التى ينبغى تجنبها أو عدم القيام بها الا بطريقة المراسم المنسكية ، خشية وقوع العواقب الوخيمة ، وذلك مثل لمس بعض أشياء معينة ، أو دخول أماكن مقدسة ، أو تناول أطعمة معينة ، أو قتل حيوانات معينة ، وكان شخص الرئيس أو الشيخ يحاط فى الغالب بأنواع خاصة من المحظورات •

وفى بعض الأحيان كانت الأدوات التى استخدمت فى ممارسة السحر أشكالا مبكرة لما نسميه الآن بالفن ، مثال ذلك تمثيل الحيوانات والبشر ،

والظواهر الطبيعية تمثيلاً بصرياً أو سمعياً : كالطر والبرق ، «بالصور» و «الفتاش» و «الأقنعة» و «الرقصات القائمة على المحاكاة» ، وكانت هذه كلها تستخدم في السحر المتعاطف الحاني ، وذلك شأن استنزال المطر بصب الماء ، وتقليد الرعد بدق الطبول والجلال ، واعتقد القوم أن التمايم والطلاسم ، التي كثيراً ما كانوا يحفرون عليها الأشكال والزخارف ، يمكن أن تجلب الحظ السعيد وتطرد الأرواح الشريرة . وربما كان لدى الساحر مجموعة من الأدوات تشمل الأقنعة والياب ، والعصى والرقى ، والمرهم السحري ، والجلال والشرار لصيد الأرواح . وكان لزاماً عليه القيام بالأعمال الطقسية وكذا الأحاديث والأغاني والرقصات الشعائرية بطريقة صحيحة بالغة الدقة ضماناً للنجاح ، وفي تناء ذلك طورت في بعض الأحيان طرائق وأساليب متقنة ، على أن السحر لم يستخدم دواماً التطور الفني أو يحفزه . فقد كان من أقدس الأشياء لديه وأشدّها قوة ، أشياء طبيعية ، كالصخور الوعرة والنيازك ، والأشجار المقدسة والعظام والجلود والشعر وغيرها من الآثار والمخلفات ، على أن السحر كحافز للفنون كان باطراد أقل قوة من الدين .

والدين بالمعنى الذي ارتآه فريزر ، ينطوى على إيمان بأرواح أقوى، لا يستطيع البشر التحكم فيها. تحكما مباشرا . فلا بد من استرضائها واستمالتها كي تمنح الإنسان رغبته . وكثيراً ما كان يمزج السحر بالدين .

وفي امكان المرء الايمان بكل من الأرواح القوية والضعيفة وبفكرة أن الأرواح القوية قد تودع في بعض الحين قوة سحرية محدودة في بعض البشر وبعض الأعمال والأشياء : كأن تودعها في صورة الاله أو في اسمه . على أن الطرائق المميزة للديانات هي العبادة ، والصلاة ، والقرآن ، والطاعة لما يفترض أنه الأوامر الالهية . وإن المرء ليدجأ الى الاله المتوارى عن

الأنظار كأنما يلجأ الى حاكم أو موظف من البشر ، محاولا ارضاء بطرائق
يحتمل نجاحها على المستوى البشرى •

ويرتبط نمو ذلك الاعتقاد وذلك الاتجاه ، بظهور رؤساء وملوك
ومشعوذين وكهنة من البشر تشتد قوتهم باطراد • وتكون الآلهة - الى
حد ما - صورا فوق مستوى البشر ، تمثل هؤلاء من الناحيتين الوظيفية
والشخصية ، وتناط بها المخاوف والآمال البشرية ، الموجهة نحوهم •
وهم ، أعنى الآلهة ، يزدادون قوة وجلالا بنفس النسبة تقريبا التى تنمو
بها قوة الملك الفعلية واتساع رقعة ملكه • وغالبا ما تكون الآلهة البدائية
أربابا محليين أو قبلين • فأما الآلهة الذين جاءوا بعد ذلك فيحكمون
ويظلمون بحمايتهم أما أكبر • بينما من أعقبهم بعد ذلك يحكمون
الامبراطوريات والعالم قاطبة • وهم عند مستوى القرية المبكر ، غالبا
ما يكونون ضعافا وقبلين نسيا • ومنهم من هم أرواح لحوان أو نبات •
وان أنواعا معينة كالذب أو الصقر لتعبد باعتبارها نصيرا راعيا للقبيلة ويحرم
قتلها أو أكلها الا على سبيل الناسك الدينية • وتصور مثل تلك الحيوانات
بأساليب متنوعة تتراوح بين الواقعية الجزئية والرمزية التجريدية • وربما
كان للصور التمثيلية قوة سحرية ، وربما صورت خرافات ، وأساطير
ترتبط بالحيوان الطوطم • على أن هذه الخرافات والأساطير تروى للناس
شفويا كذلك • وربما مثلت بالرقص أو التمثيل الايمائى • وكان ذبح
الحيوان الطوطمى وأكله على سنة الناسك ، يوازيه القتل الشعائرى للزعيم
أو الملك وربما أكله أيضا بغية ضمان حيوية الجماعة • ولا تزال بقايا من
الآلهة الحيوانات الطوطمية باقية فى آلهة مصر ذات الأشكال الحيوانية
والرؤوس الحيوانية وهى أرباب ما لبث بعضها أن تحول بعد ذلك الى
آلهة خلعت عليها صفات بشرية وتحمل رموزا حيوانية • وينمو مبدأ التشبيه
(خلع الصفات البشرية على الآلهة) مع حياة الزراعة والمدن (الحضرة)

ومع تناقص أهمية الحيوانات الضارية المتوحشة باعتبارها طعاما وأعداء
وجيرانا دائمين •

وهناك من الشواهد ما يدل على أن فكرة الإله الأعلى أو الكائن
الأسمى نشأت في بعض الثقافات البدائية قبل ظهور التوحيد عند
العبرانيين •

ويقول هوبل (١) : « أن أعظم خطأ ارتكبه تايلور ، أنه استتج أن
فكرة الرب الأعلى لا يمكن إلا أن تكون الثمرة الختامية لتطور فكري
مديد، يبدأ بفكرة «الروح» ويمضي من خلال عبادة الأشباح وعبادة الأسلاف
الى عبادة الطبيعة المتعددة الآلهة فالى التوحيد • ويقال ان بعض العقول
البدائية كانت عقولا فلسفية ومثالية ، نشدت سببا موحدًا ليفسر لها سر
الكون • وقد تصورت تلك العقول وجود إله ليس تشبيها وليس طبيعيا !
(أى لا يماثل البشر ولا عناصر الطبيعة) ، إله خلق العالم والإنسان ،
ولكنه يسكن في السماء بعيدا عن صفائر رغبات البشر وأعمالهم • وهو
على الجملة بعيد لا يمكن الوصول إليه ، عادل منزّه عن الهوى • ولا شك
أن إلهنا من هذا النوع أقرب الى تلقى قدر أقل من العبادة ومن الاجلال
الفنى • ويقال عنه انه خلق أربابا أصغر منه يتولون بالفعل ادارة شئون
هذا العالم • على أن مثل هذا النوع من الدين لم يكن لينمو ويتطور تقريبا
الا قبيل قيام ملوك أقوياء الى حد ما يتولون الحكم في قرى ومدن كثيرة •

وكانت الديانة الهندية القديمة تصور « براهما » في صورة خالق
العالم ، الذي أخذته سنة من النوم خلال عصور طويلة تاركا لآلهة
وأرواح أصغر ، تولى خلقهم ، أو راح يظهر نفسه من خلالهم ، أن يعملوا
في هذا العالم الوهمي الخادع • وأطلق فلاسفة اليونان لأنفسهم إبان
حقبة « دولة المدينة » عنان التفكير في عقل تجريدى كونه ، لا شخصى

(١) انظر ص ٥٥٢ - ٥٥٤ التى تنقل عن اندرولانج ، وفلهم شمدت في (Der
Ursprung der Gottesidee و . ب رادن في (Monotheism in Primitive Religion)

هو ، نوس Nous ، ، يخلق النظام من القوضى • وليست الديانة بديانة
توحيد كاملة خالصة ، حين يقرن مفهوم اله واحد أحد ، بالاعتقاد بوجود
آلهة أو أرواح كثيرة أصغر شأنا • على أن الفنانين ، شأن معظم الأشخاص
العاديين غير الفلاسفين ، يميلون الى أن يهتموا أكثر باله شخصي يشبه
البشر ، بل يميلون في بعض الحين الى الاله الذي يشبه الحيوان - وذلك
لأن كائنا كهذا يكون محسا أكثر وأقرب الى خيالهم • فأفعاله أو أفعالها
(ان كانت ربة أثني) وكلماته أو كلماتها ، ودوافعه أو دوافعها ، وان لم
تلق منهم قبولا ، تكون أقرب الى فهمهم وتعاطفهم ، من أى روح
تجريدى لا شخصى ، أو مبدأ على سبيل • فأعماله أو أفعالها تخلق
قصصا وصورا أشد اثارة •

وليس لدينا فى ذلك العصر المتأخر من وسيلة نعرف بها بالتأكيد ،
الى أى حد تقدم تطور الفكرات الدينية قبل قيام المدن • على أنه يبدو من
المعقول أن نتصور أن الفكرة القائلة باله كبير ، بالغ القوة والبعد بحيث
لا تدركه الأبصار ، يحاول تنظيم الأمور ، ولكن يجبط عمله الى حد ما
أتباعه الفاسدون غير الأكفاء ، قد تطورت بشكل ما بالنسبة لظروف
سياسية مماثلة • ذلك أن فكرة دينية من هذا القيل ، لا بد أنها كانت
تصبح أقرب الى فهم الجماهير ، لو أن لها نظيرا موجودا بالفعل فى شخص
ملك أو امبراطور عظيم • على أن من الممكن أيضا أنه فى المستويات القبلية
أو القروية ، كانت قلة من الفلاسفة والحالمين البدائيين تنظر فى ركب
الزمان خلفا وأماما (فى الماضى والمستقبل) : تنظر خلفا عن اهتمام بخلق
العالم ، وأماما عن تطلع الى عصر يظهر فيه رئيس عظيم يوحد القبائل
المتحاربة ، ولا شك أن الأحلام الحافلة بالآمال والانجازات ، تستطيع أن
تطور معا وأن يؤثر بعضها فى بعض • ولا غرو أن يسبق الحلم الحقيقة
بقرون أو بآلاف من السنين ، ولكن جرت العادة أن يحلم الناس بشئ
قريب لا يعجزهم أن يتمنوه ويتخلوه ، من أجل ذلك وجب أن يكون

شيئا يماثل ما يوجد بين ظهرايينهم • وقد حلم الانسان البدائي بأن يطير كالطائر ، ولكنه لم يحلم أن يطير بطائرة تدفعها القوة النووية •

ولا مراء فى أن الدين ، بكل ما تفرع اليه من فروع ، كان أقوى ما ظهر من أنواع حوافز الفن المشكلة نظما ثابتة ، ذلك أن الدين ظل منذ المراحل البدائية الى الحديثة ، مصدر دافع دائم لعملية انتاج طرز الفن ، التى بدا محتملا أنها سترضى العناية الالهية وتؤثر فيها • وبذلك تضمن البركات فى هذه الحياة وفى الآخرة • ومن ثم توقفت طبيعة القرابين على ما لدى الناس من تصورات للآلهة ورغباتهم : فمن الأصاحي البشرية وتمذيب الذات ، الى التعبيرات الهادئة عن المحبة والشكر ، ومن صور القساوة والتدمير المصورة والمنحوتة الى صور الحنان الأبوي والأمومي ، ومن العفة الزاهدة الى النشاط الجنسي المفرط ، ومن المظاهر الكبيرة التكاليف الى البساطة الخالصة • وقد تم التعبير بالفن على كرق القرون عن جميع هذه الأنواع من القرابين ، وعن الأمل والخوف ، وعن الاتجاه الخلقى والدينى والوهم الجامع الحافل بالأمانى • وكانت آلهة القرية البدائية من أنواع متضادة : فمنها المروع ، الرهيب الذى لا بد من تهدئته وأسترضائه ومنها الكريم الذى لا بد من التضرع اليه وشكره •

وبفضل هذه الدوافع الى حد كبير وتعاونها مع دوافع أخرى جمالية ، نشأت تلك الأنماط الدائمة فى الفن ، كالمعابد والكنائس وصور الآلهة وتمائيلهم والهياكل والملابس الكهنوتية ، والتراتيل الشعثرية والرقصات والمسرحيات • وبينما كانت الأذواق البشرية ترقى فى مدارج التحسن - مع ظهور المزيد من تذوق التهذيبات التى ظهرت فى الشكل والأسلوب الفنى - كان يتوقع من الآلهة أنفسهم أن يقدروا ويتذوقوا النتائج والجهد • وساعد هذا بدوره على تقوية الحافز الى زيادة تهذيب الشكل وصل البراعة الفنية ، وكانت المحظورات والقواعد الخاصة بالفن الدينى ، بمثابة عامل مقيد وموجه فى وقت مما • وقد حدث الكثير من هذا التطور الطويل

فى المراحل الحضريّة المتأخّرة من الحضارة ، وإن كانت بداياته أقدم
عهدا •

٦ - دولة المدينة ، المدن المحصنة والمستقلة تقريبا باعتبارها مراكز لمناطق زراعية ورعوية وتجارية وصناعية

ظهرت أولى مراحل الحضارة الحضريّة بكل من أرض الجزيرة
بالعراق ، ومصر ووادي السند وما يقابلها من مناطق فى جواتيمالا وبيرو ،
فى أزمنة مختلفة من التاريخ • وانطوت تلك المرحلة أحيانا. ولكن ليس
دائما ، على استخدام المعادن والعربات ذات العجلات والزوارق فى المياه
القريبة ، وكذلك على استخدام القوة البشرية والحيوانية • فضلا عن قوة
الريخ ، وكان الشكل المثالى للمدينة ، هو ما يسمى بالأكروبوليس أو
المدينة القوية التحصين المقامة على أحد التلال والمحاطة بأسوار من الحجر
أو الطوب ، والمزودة بوسائل داخلية تمكنها من الصمود أمام حصار قصير
الأجل • وكان من هذه الوسائل وجود مورد دائم من الماء العذب ،
والخزانات ، والمخازن اللازمة للطعام والسلاح • أما المنطقة الريفية
القريبة ، فربما حوت كثيرا من القرى التابعة ، وأراض للزراعة والرعى ،
تحت حماية حاكم المدينة ، وجيشا يجند من المواطنين فى المدينة أو جيشا
ثابتا صغيرا • وفى حالة الهجوم الشديد كان يجوز للفلاحين والقرويين
الاعتصام بالمدينة ومعهم بعض ماشيتهم ودوابهم أحيانا • وكانت التجارة
عن طريق البر أو البحر تتكيف وفق الموقع • وكان الحكم فى العادة
يتولاه أقبال وراثيون أو يتم عن طريق الغزو أو اغتصاب العرش ، ويتولاه
أحيانا حكومات كهنوتية نيوقراطية أو أوليجاركيات أو ديمقراطيات
محدودة مقيدة • واستمر تنظيم القرابة قائما فى العشائر والوحدات مع
التركيز الشديد على أساس الوضع الطبقي المترتب على الأصل والنسب •
وظل ذلك التنظيم ساريا فى كل من الامبراطوريات الاغريقية. والرومانية

والصينية ، مع تقلص سلطانه بالتدريج نظرا لأن الرحلات والهجرات والتجارة أحلت أسسا أخرى للسلطان والمكانة محل القديمة • وازدهر الرق كبديل من قتل الأسرى ، ذلك أنه أمد الناس بالعمال ، وشجع على قيام بعض أشكال الأعمال الاقتصادية الواسعة النطاق • وتواصل اطراد التخصص في الوظيفة ، وتزايدت الثروة ، كثيرا ما اتجهت الى التركيز في أيدي الطبقة الحاكمة ، على أن طبقة وسطى ما لبثت أن نشأت أيضا في كثير من المدن ، وهي تتألف من تجار حالفهم التوفيق ، ومن ملاك صفار للأرض ، ومن صناع وأرباب حرف مهرة ، ومن الكتبة و صفار الموظفين • وأدى ذلك الى اضعاف سلطان ذوى النفوذ والثروة الوراثية • واختلف مركز النساء اختلافا كبيرا • والحق أن جميع هذه العلاقات المتغيرة انما تنعكس الينا في أدب دول المدن وفنها المرئي •

على أنه ما لبثت أن ظهرت نزعة الى تكوين وحدات أكبر فيما عقد من أحلاف أو اتحادات مفككة بين دول مدن شبه مستقلة ، كثيرا ما تمت تحت سيطرة مدينة مثل أثينا أو البندقية •

وكان من بين خصائص طريقة العيش في دولة المدينة في ظل ظروف غير مستقرة عندما تكون هدفا للهجوم المفاجيء ، تكديس جموع غفيرة نسبيا من السكان فوق قبة ضيقة لتل صغير • وكانت المباني صغيرة بالموازنة الى ما أعقب ذلك من معايير البناء ، وان كانت أقوى بناء وأطول عمرا مما بنى بالقرى ، مع تمايز واضح في المسكن تبعا للطبقة أو الثروة ، ومع تفاوت بين الغرف داخل المنازل • وكانت المباني العامة الهامة كالمعابد والقصور تبنى تحت اشراف مهندسين معماريين متخصصين ، كما كان مهرة الصناع يتولون تأنيثها وزخرفتها • ونشأ تخطيط المدن كفن قائم بذاته فكان هناك في كثير من الأحيان شارعان رئيسيان متعامدان ، يتقاطعان عند ميدان عام أو قصر أو معبد • وكانت الشوارع في بعض الأحيان منحنية أو على شكل زوايا لتعوق هجمات المغيرين • وكثيرا ما كانت المباني تتطلب جدران

سميكة ، لأغراض الدفاع داخل المدينة • ثم تركزت الثروات في المدن الناجحة عن طريق التجارة والقرصنة والفتح • واتسعت آفاق الأسفار جنباً الى جنب مع زيادة في تبادل الفنون والفكرات فزاد عدد ما يستخدم من مواد نفيسة وزاد مقدار ما يستورد من منتجات أجنبية ، كما ظهرت الأساليب الأجنبية في الموسيقى والرقص والأزياء ، وحدث في الفنون تطور عظيم في ظل هذه الظروف : تطور في الفنون الدينية ، والعلمانية ، والجميلة والنافعة ، واستخدمت هذه جميعها في ابهاج وتمجيد الكهنة والحكام وتنمية اعتزاز الناس بمدنهم عن طريق إقامة المهرجانات وما يتجلى فيها من مظاهر الفخامة والأبهة ، التي تثير الرهبة في قلوب الأجانب ، وعمل الشعر والموسيقى وشعائر الماسك الدينية على تنمية شعور التوقير نحو بطولية الأسلاف والمثل الأخلاقية لدى مختلف الطبقات وعند الجنسين •

في هذا الوضع الاجتماعي نشأت الملاحم الهومرية وحلقات الشعراء التي تشيد بمآثر هرقل وجلعامش ، وسندباد ، وشمشون ، وغيرهم من الأبطال الشعبيين • على أن الآراء تختلف حول ما ينطوي عليه هؤلاء الأبطال والبطالات ، والآلهة وأنصاف الآلهة التي ارتبطت بها مغامراتهم من صدق تاريخي • ويرى بعض الثقة أن كثيراً منها يقوم على أشخاص واقعيين درجوا في الحياة فعلاً ولكن ما لبث الناس أن أسبقوا عليهم قوى خارقة • ويرى غيرهم أن معظمها مستمد من آلهة وشياطين خيالية لبعض النحل ، وأن منها شخصيات تمت الى درامات شعائرية تستخدم في أغراض السحر • والحق أن لكل من النظريتين جانباً من الصواب ، ومهما يكن من أمر ، فالواقع أن أرباباً وربات وأبطالاً وبطالات من مختلف الأنواع كانوا يلقون التوقير والاحلال من قبائل وأمم ومدن معينة • وأصبح بعضهم حماة لثقافات الحرف ولبعض المهن ولأسرار الصناعات • فساعد ذلك على اضمحاء كرامة أكبر على الفنان وإقرار أعظم لحقوقه وقواعده •

وكانت الآلات الموسيقية المتنوعة ومهرة الرافقين يوجدون بالأماكن

الكيرة ، كما أن الشعراء كانوا يتقلون من بلاط الى بلاط ، ويصف أفلاطون في « جمهوريته » نمو الترف وزيادة تخصص الفنون في دولة مدينة ، وكانت هناك اتجاهات عديدة شجعت على كثرة تمايز المهارات والأساليب الفنية ، منها التمايز المطرد للعمل والعمال بوجه عام ، ومنها امتزاج الثقافات بوساطة ما يجرى بينها من صراع وتقارب بين الايديولوجيات والأساليب الفنية وبخاصة في منطقة البحر المتوسط • ومنها ، كذلك ، تزايد الفردية والديمقراطية •

ولما كانت دولة المدينة ، باعتبارها وحدة مستقلة تقريبا ، قد عاشت آلافا من السنين جنبا الى جنب في كثير من الأحوال مع امبراطوريات كبرى ، فانها شملت كثيرا من طرز الفن وأساليبه ، من الهندسى والعتيق الى الكلاسيكى والباروك • وازدهرت الواقعية والمثالية القوية التطور في فنون تمثيل الأشكال بالاضافة الى التصميمات اللاتيمثيلية المعقدة والبارثينون من خير الأمثلة على ما قام بينها من توليف كلاسيكى •

وكانت المثابة التى اتخذ فيها تعدد الآلهة شكله الى حد كبير هي دول المدن والامبراطوريات الأولى الصغيرة ، وهو شكل قيض لها أن تحتفظ به احتفاظا جوهريا ، على كر قرون متعاقبة • واتحدت آلهة قبلية وقروية ومحلية أخرى مشابهة • فكونت تحت أسماء وأشكال مختلفة ، الباثيون الطرازى الحاوى للأرباب والربات مثل باثيون الأوليمبوس • وترامى الأمر بالناس الى أن أقواما يعيشون فوق أراض أرحب رقعة تمكنوا بوساطة التجارة والفتح من تبنى نفس الأسماء الأصلية واطلاقها على آلهة تشبهها ، أو ادراك أن الأرباب - وإن تعددت أسماءها ومراسمها ، وعبدتها شعوب مختلفة - إنما هي في الحقيقة رب واحد فقط • وإن هيرودوت ليصف عملية التوفيق هذه وهي تجرى في عالم البحر المتوسط ، مشيرا اشارة خاصة الى تقبل الانغريق للمفاهيم المصرية • وفي الهند حدثت اتجاهات من هذا القبيل ، عندما امتصت آلهة الفيدا الخاصة بالفراة الآريين

مثل اندرا وبراهما ، ما لا حصر له من أرباب محلين ووسعت دائرتها حتى ضمت وافدين جددا أقوىاء مثل كريشنا . وما لبثت البرهمانية والهندوكية والبوذية أن استخدمت المبدأ النافع الذي عليه أنصار تجسد الآلهة وهو مبدأ ينطوى على أن ربا معنا يستطيع « التجلى » فى أشكال مختلفة أثناء أزمان مختلفة بما فى ذلك التجسد بشكل البشر . وهكذا اتخذ « فشنو » لنفسه حياة كريشنا وشكله ومغامراته أثناء عملية تجسد أرضى اصطنعها لنفسه .

وما لبثت القصص الدائرة حول أعمال وشخصيات الأرباب والربات أن صقلت على التدريج وطهرت من كل شائبة وفق المعايير الخلقية المتغيرة . وقد حث أفلاطون على هذا أثناء توجيهه النقد لحرافات هوميروس وهسيود . ذلك أن آثارا من الطوطمية بقيت فيما دار من خرافات حول الآلهة التى قيل عنها انها اتخذت الشكل الحيوانى ، - كما فعل جوبينر فى كثير من مؤامراته الفرامية - أو حولت شخصا آخر الى حيوان . وكانت الخرافات الموسمية كخرافة بيرسيفون مثلا ، وهى الخرافة التى قام الفن بتصويرها وقامت المناسك بتمثيلها واخراجها ، ترمز الى الموت السنوى والميلاد الجديد للشمس والنبات ، مع انطواء ذلك على الأمل السحرى فى تأكيد ذلك البعث . وظهرت نظريات نسقية فى نشأة الكون وعلم الكونيات تفسر خلق العالم ، وميلاد الآلهة ، وحركات النجوم . أما القوانين والآداب المرعية فقد أقرتها مبادئ الثواب والعقاب فى الحياة الآخرة . وأضيف الى ساكنى باتشيونات الآلهة الكبرى ، حشود من الأرواح الصغرى ، والملائكة والأبالسة ، والحيوريات والساتيرات وأنصاف الآلهة والوخوش . ولم ينقض طويل زمن على قصصهم المستمدة الى حد كبير من الفوكلور القديم ، حتى امتدت اليها أيدي فنانى الأدب على التدريج ، بالجمع والتطهير من الشوائب ، واعادة روايتها . منقصة الى الحد الأدنى وعلى التدريج كل ما هو قاس ومخيف وبهيمى فى عالم الأرواح ، مخلفة

بوجه خاص صور الجمال والصفاء التى سادت بأثينا فى عهد بريكلليس وعصر النهضة •

ولم يتهاى للخيال الفنى بأية حال مصدر أخصب ولا حافر أقوى مما يكمن فى تعدد الآلهة من كونيّات ورمزية فنية • ذلك أنه بالمضاهاة الى التعدد، ينجح كل من مذهب التوحيد ، والنظريات المجردة فى العلوم والميتافيزيقا، وهى فى أنقى صورها ، الى أن تبدو تجريدية عسيرة الفهم على عقل عامة الشعب • فان الاتجاهات الدينية والفلسفية المبكرة لم تشجع قط الجماهير ولا الفنانين الذين يصرون على إعادة بناء باتشون جديد حافل بالمعاني والألوان ، كما هو الشأن فى بوذية المهايانا والعقيدة التأوية • فان لم يقم ذلك الباتشون للآلهة بالمعنى الدقيق للكلمة ، فلربما جاز اقامته من أجل الشخصيات القدسية أو شبه القدسية ، مثل البوذيساتفايات ، أو العائلة المقدسة ومثل طبقة كبار الملائكة ، والملائكة والقدسين والشهداء الذين صورهم داتى • فكان فى امكان أى شخص وضع أن يلجأ الى قدس أو رب صغير ويقدم اليه الهدايا • سائلا اياه الشفاعة لدى حاكم السماوات القوى القاهر •

وانا لنشهد فى باتشون دولة مدينة صغيرة ، كأثينا مثلا ، قبل بلوغها أوج عظمتها ، نموذجا للجماعة الصغيرة التى تربط أفرادها روابط وثيقة والتى تقوم فى أنواع المدن الصغرى • ذلك أنهم كانوا يترابطون بحكم المولد كأنهم مجموعة من ذوى القربى ، وشأن صفار الملوك والفرسان وعائلاتهم ، لم يكن الأرباب ولا الربات يعيشون فى علياء بعيدة ، ولا هم كانوا من السمو عن الانسانية ، بحيث يصير فهمهم وتصورهم تصورا واضحا • ومع أنهم اتصفوا بالقوة والخلود فانهم يشاركون البشر فى كثير من الأخطاء ونقاط الضعف • ذلك أنهم يتشاحنون ويغشون • ولم يسودوا دواما ، ومنذ زمن بعيد طردوا التياتن (Titans) * وفى الامكان رشوة

(*) التياتن : الجبابرة الذين حكموا العالم قبل آلهة أوليس فى الاساطير اليونانية
المراجع

أفراد منهم أو تملقهم حتى يساعدوا انسانا على غيره من الناس والآلهة •
وهم لا يفكرون عن التدخل الدائم فى الشؤون البشرية الكبيرة والتافهة
على السواء • ورغم أن زيوس من الناحية النظرية مستبد حاكم بأمره ،
فانه كثيرا ما تسيطر عليه زوجته وتمصى أوامره ، ويجسد الآلهة كثيرا من
الطرز البشرية العامة والحرف والدوافع ، كالحرب ، والزراعة ، والصيد ،
والأبوة والأمومة ، ورعونة الشباب • وحياتهم تعبر عن مستويات الطبقة
والحرفة ، كما حدث من اختصار للحداد القدر المعقد فولكان الذى جعل
منه اله الحرب الوسيم ديوتا •

وان الآمال والمخاوف الدينية التى تركزت حول أفكار مدارها آلهة
خيرة وقاسية ، قد امتدت من هذا العالم الى العالم الآخر • فطورت بعض
الثقافات ، وخاصة بآسيا الصغرى ، حاسة الخطيئة والانم مع الخوف من
عقاب الآخرة ونشأت مناسك التطهير والتكفير والخلاص وذلك مثل الذى
ترى فى الخفايا والأسرار الأورفية والاليوسينية* • وقد عبرت عنها فنون
الشعائر والتصوير وغيرها • وكان الناس يشخصون الى طبقة الكهنوت
يلتمسون عندها الهداية للحصول على الخلاص •

وتعاون الدين الرسمى والأخلاق ، وقد طبعا فيما بعد بالطابع
العقلانى على يد فلاسفة محافظين ، تعاونوا على امتداح المثل العليا التقليدية ،
مثل البسالة والولاء فى خدمة الدولة ، ومثل الجد والطاعة فى تنفيذ قيام
المرء بواجبات منصبه فى الحياة ، ومثل العناية أثناء تقديم القرابين واقامة
الطقوس الشعائرية ووعد من يراعون ذلك بالثواب والملاذ فى هذه الدنيا
وفى الآخرة • وعبرت الفنون جميعا عن هذه المثل • ولكن عارضها الى
حد ما المصلحون الدينيون الأوائل الذين أوصوا بنبد الملاذ والتخلى عن
المطامح السياسية والعسكرية ، مع الفرار من الدنيا الى حياة الزهد والعزلة •

(*) اورفيوس : شاعر وموسيقى افريقى أبوه أبولو وامه حورية وكانت الديانة
الأورفية ذات اسرار وتقوم على الاعتقاد بالحياة الآخرة .
اليوسيس : مدينة قريبة من اثينا شهيرة بمعبدها .. (المترجم)

وقد عبرت الفنون عن هذه المثل أيضا مثال ذلك ما ورد من المهاباراتا والراماياتا • وقبل قيام الاتحاد السياسى بين المدن على نطاق واسع ساعدت الأفكار الدينية والخلقية وأفكار جماعاتها وتصرفاتها على توحيد الناس ثقافيا فى مساحات كبيرة من الأرض • وأسهم المنشدون والمعلمون الدينيون المتقلون فى هذا العمل • وأصبحت مدن مقدسة مثل بنارس ، ودلفى ومكة ، بفضل مساعدة الفنانين ، مزارات دينية فخمة رائعة ، تلقى التبريل والاحترام من أحزاب معادية وعدا ذلك ، شجعت المهرجانات الموسمية على قيام الهدنة واحترامها فى أثناء الحرب ، وعلى تكوين الأتحاف السياسية ، وعلى تشكيل ايدولوجية متاطقة • فكان ذلك كله أساسا لتكامل سياسى أوسع فى المراحل التالية •

وفى أتنا وبعض دول المدن الأخرى ، حدث أن تطورت نظم العشائر السلفية فأصبحت أرستقراطية وراثية محافظة من (المواطنين) بوصفهم مميزين عن الأرقاء التزلاء الأجانب ، من ذوى الحقوق المحدودة • ولم يلبث هذا النظام أن تفكك قليلا على يد طبقة وسطى صاعدة ، كان من بين أعضائها من يميل الى الديمقراطية ، والمذهب الطبيعى والمذهب الفردى • ودب ديبب الضعف فى سلطان الديانة التقليدية والأخلاق بين الطبقات المفكرة ، ولكن ذلك لم يتم الا بعد أن تهاى لذلك السلطان أن يسهم فى انشاء ضرب ما من الوحدة المزعومة بين المدن المتنافسة ، بل المتحاربة فى أغلب الأحيان • وأصبحت « دلفى » مركزا دينيا وفنيا للعالم الهللىنى ، كان من الجائز أن يؤدى الى اتحاد سياسى ، لولا أن حال دون ذلك ما حدث فيما بعد من حروب بين المدن •

ولما خصص « بريكليس » الاعتمادات المالية لخدمة الدولة كان ذلك أساسا ماليا للازدهار الفنى والفكرى العظيم الذى نعمت به أتنا • على أن النزاع المستمر بين الطبقات الاجتماعية والمدن المتنافسة تم الأوبئة والحروب الخارجية التى زادت الطين بلة ، كل أولئك أضعف دول المدن • فان

الفردية المتزايدة بكل من مضامى الفن والأخلاق - وان كانت رصيدا ثقافيا في حد ذاتها - عززت الاتجاه نحو التفكك ، وهو الاتجاه الذى أفضى فى نهاية الأمر الى الانحمار فى امبراطوريتى الاسكندر وروما . يقول الفيلسوف المشائم أفلاطون : ان الدولة المثالية ، لا يمكن أن تقوم الا فى السماء . والأمل الوحيد فى هذه الدنيا هو قيام اشتراكية محكمة التنظيم ولكن على أساس عقلانى ، وليس فيها مجال يذكر للفنون وأنواع الترف المحيية . ففى اليونان وروما كليهما لم يكن هناك أسس لديمقراطية فعالة ، وبخاصة جمهور متعلم وأجهزة ادارية لحكم نيابى واسع النطاق .

ونحن نشهد فى تفسير أفلاطون الأخلاقى للفنون نشأة اتجاهات نقدية مختلفة . وخاصة اتجاه الفيلسوف الزاهد ، الأرستقراطى ، المحافظ ، كقبيض ليل الجماهير للفنون المثيرة المعقدة ، الواقعية الشديدة التمايز . وقد استمر الانشقاق على الديانة والمثل والأخلاق التقليدية والشك فى مبادئها وتأرجح من طرف قصى الى آخر ، وبذل الفلاسفة ما وسعهم من جهد للبحث عن أساس عقلانى جدير لضبط النفس والانسجام الاجتماعى .

ومع أن مدنا كثيرة قد امتصتها امبراطوريات أكبر ، وبخاصة بين عام ٢٠٠ ق م وبلوغ الامبراطورية الرومانية ذروة مجدها فان نظام دول المدن ظل قائما حتى الأزمنة الحديثة على هوامش الامبراطوريات وبعث من جديد ابان ضعف الامبراطوريات . ثم ازدهر أثناء العصور الوسطى الأوروبية وعصر النهضة متخذاً فى شكل معتدل ، ولا يزال آلاف من الناس يعيشون حياة عسيرة ضيقة الأفق فى المدن التى بنيت وقتئذ فوق قمم التلال ، وان تمتعوا بحرية الغدو والرواح . ويمكن أن تشهد ملامح المدينة شبه المستقلة فى جهات مثل سان مارينو وموناكو ، ولكن ثقافة كل منهما هى ثقافة الأمة الكبرى التى تحيط بكل منهما .

٧ - الامبراطورية العسكرية : الملكيات الكبرى المتركة السلطة

ولما كانت القرى والأراضي الزراعية قد تكتلت تحت حكم مدن محصنة فإن المدن تكتلت مكونة امبراطوريات صغيرة وكبيرة ، كثيرا ما كانت تخضع لحكم مدينة واحدة يحكمها ملك ملوك أو امبراطور قوى . وكان هذا التجمع يتم الى حد كبير ، قسرا وبوساطة الفتح . فكانت المدن تتعرض للنهب والحرق ، وكانت العواصم تتقل تبعاً لتقلبات النصر ، ولكن بنيت مدن جديدة على أنقاض مدن قديمة أو في مواقع جديدة ، واستمر دوام حجم الوحدات الكبيرة بل أخذ ينمو ، بينما تغيرت الحدود ونقلت العواصم من مكان الى آخر ، وكان الحكم وراثيا يستند فرضا على الحق الالهي ويشترك فيه ، في غالب الأحيان ، كهانة قوية ، وفي بعض الأحيان نبلاء أقوياء ، كما هو الشأن في النظام الاقطاعي . ومع نمو الامبراطورية اشترك في الحكم أيضا نواب الملك الاقليميون أو حكام الولايات .

وأتاح تركيز الثروة والمهارة المتخصصة تركيزا كبيرا في المدن الكبرى ، وتجميع المعرفة المدونة ، استخدام أجهزة أكبر للصناعة والتجارة والحرب . فاخترعت آلات معقدة نسيا في أثناء فترة عظمى الاسكندرية ، ومنها ما ورد وصفه في كتاب فثروفوس في فن العمارة . وفي عهد الملوك المستيرين ، ساد السلام والنظام مدة طويلة تكفى لقيام طبقة وسطى مجدة بما في ذلك مهرة الفنانين . وهم قوم لم يحل مركزهم الاجتماعي المتواضع والضغط الذي يتعرضون له من أعلى ، دون انتاج فن رفيع ، وانتشرت التجارة في كل مكان ، الأمر الذي أدى الى تقارب الأساليب والايديولوجيات في العاصمة واكتسابها صبغة عالمية غير محلية .

ومن الظواهر التي اتسم بها نمو الامبراطوريات والى درجة أقل ، دول المدن القوية والدول المسيطرة عليها مثل أثينا ، السماح للحضارة بالخروج من أماكنها المكتظة فوق رؤوس التلال وداخل التحصينات .

فانتشر سكان المدن فى المناطق الريفية : فى الضواحي ، والقرى ،
والضياح والكروم .

وضمن الجيش شيئاً من الأمن ، وقد تعرض هذا الأمن للنهب
والاستغلال بين الحين والحين ، ولكنه على نحو ما كفل ارتزاقاً مريحاً
جسيمياً ما بقيت السلطة الملكية . فهدمت المدن أسوارها أو تخطتها وبنت
مدن جديدة فى أماكن غير محمية ، اعتماداً على السلم الرومانى أو
ما يعادله . وقد حدث هذا بأوروبا للمرة الثانية ، وقد تكرر حدوث هذا
فى أوروبا مع عودة النظام شيئاً فشيئاً فى أواخر العصور الوسطى وفى عصر
النهضة ؛ وخاصة فى عهد الملوك العظام فى القرن السابع عشر .

ويلاحظ أن طول الاطمئنان الى استقرار الأمن الداخلى ، له أثر
جوهرى سريع التفاعل فى فن العمارة وما يتصل به من فنون . فنتشر
الطرق والمباني وتمهد بذلك السيل لمزيد من الأسفار والاستيطان أبعد
شقة وأوسع مجالاً وتحل محل الأسوار السميكة أسوار رقيقة هزيلة أو
لا يحل محلها أسوار ما . وتوسع فتحات النوافذ والأبواب وتزول منها
القضبان ، وتكبر الغرف وتوسع للأثاث الضخم المزخرف وتفسح المجال
للزخرفة واللوحات المرسومة بالألوان والتماثيل والحزف ، والستائر فى
بيوت الأثرياء . وهناك وسائل الراحة الحقيقية للطبقة الوسطى ، وأكواخ
بسيطة ساذجة للفلاحين . وتمتد البستين والحدائق فوق مساحات قفر غير
مأهولة ، منها ما يدل على الترف وهذه خاصة بالأغنياء ومنها ما هو صغير
للقوم المتواضعين . ثم ان الميادين العامة والطرق الرئيسية تجمل وتمد الى
الخارج بهدم تلك الأسوار القديمة . وتقام قصور ومعابد أكبر حجماً
وأكثر فخامة . ولا يقتصر الأمر على واحد من كل منهما باحدى المدن ،
بل يزداد عددها كلما امتدت رقعة العاصمة . وهناك قصور للصيف
وأخرى للشتاء ، ومعابد ومزارات محلية ، وسرايات للأغنياء محدثى الثراء
وللبلاء وسقايات للمياه نافورات وحمامات ومدرجات للألعاب الرياضية

وقناطر • ثم هناك مبان عامة مخصصة للأجهزة العسكرية والادارية الآخذة فى الاتساع • فهناك قاعات للمجالس ، وملاعب ومسارح ودور للمحاكم ، وثكنات للجيش ، ومكاتب مالية ، كما أن هناك أيضا مصارف خاصة كبيرة ودوراً لمشاريع أرباب الأعمال ، يقبل الناس فيها على طلب فاخر الملابس والجواهر ، والأنواع الممتازة من الأطعمة والمشروبات والعطور •

وهذا كله ، يحدث بطبيعة الحال تطورا عظيما فى الانتاج الفنى فى كثير من النواحي ، مع زيادة الأموال اللازمة لتمويله ، نتيجة لما يلقاه من رعاية عامة (حكومية) وخاصة (شخصية) ، وتزايد التذوق العام لهذه المنتجات الرائعة المصقولة • وقد تزدهر فنون المسرح والباليه والموسيقى الأوركسترالية ، وكذا دور السرك المقامة للجبهة من الناس ، فضلا عن فنون المهرجانات والاستعراضات العسكرية • وتنشأ الحاجة الى المركبات المزودة بأسباب الترف لأغراض الأسفار البعيدة : العجلات أو العربات ، والسفن والمراكب النهرية الكبيرة ، والعربات ذات المنصات اللازمة للمواكب • أما الأدب المكتوب ، مخطوطا كان أم مطبوعا ، فانه يصل الى دائرة أكبر من القراء • وهناك اقبال على القصص ، والشعر والمسرحيات ابتغاء تسلية على القوم وتمجيد نظام الحكم القائم • وتكتب أسفار التاريخ والتراجم تحت الرعاية الرسمية للدولة • وتضفى التماثيل الضخمة واللوحات المرسومة بالألوان صفات مثالية على الحكام والنبلاء ، وتقوم أخرى أصغر حجما بنفس الفرض نحو الأغنياء من العامة • وتتأرجح المعايير الفنية وغيرها من المعايير الثقافية ، من النقيض الى النقيض ، تبعاً لأذواق الحاكم واهتماماته •

وكلما زاد سلطان الأباطرة الرومان واتسع ملكهم ، وتزايد عدد الشعوب الخاضعة لهم ، استمرت عملية التوفيق بين المعتقدات الدينية المتعارضة ، فزاد يوما بعد آخر عدد الآلهة المحلية والقومية التى اعتبرت مطابقة تماما لآلهة أخرى رومانية • وكان لهذا التطابق أثر على هو أنه

ساعد على توحيد جماعات قومية غير متجانسة وجمعها في عبارة مشتركة ، كما جعلها تعتبر الامبراطور زعيما دينيا شرعيا . بيد أن رفض اليهود المطابقة بين « يهوه » و « جوبيتر » ، عوق تحقيق حلم هادريان في اقامة صرح الوحدة في امبراطوريته . واستخدم الفنانون في الجمع بين رموز آلهة مختلفة ، مثل زيوس ، وأوزيريس ومركوري ومترا الفارسي ، في شكل مركب واحد . ورمز ادماجها في اله واحد أُسمى الى وحدة الأمة كلها تحت حاكم واحد أعلى . وفي غضون ذلك ، كلما أصبح الامبراطور نفسه أشد بأسا و رهبة ، وكلما أصبح وصول رعاياه اليه أكثر عسرا ، اشتدت نزعة الناس الى اعتباره مقدسا أو شبه مقدس . وذلك ما حدث في مصر . ورحب نيرون بالفكرة وثبتها .

ويلاحظ أنه في الملكية المطلقة ، يتزع الناس والحكام سواء بسواء الى افتراض أن الكون يحكمه حاكم مطلق ، قادر على كل شيء ، يماثل العاهل البشرى الذى هو بمثابة نائبه في الأرض . فكما حدث في العصور السابقة ، ينطوى تصور الاله للمرة الثانية على اسقاط صورة سياسية على المملكة الدينية ، فان ذلك الاله الأعلى يتصور الآن في صورة مولى السماوات والأرض ، وملك الملوك ، القاهر في الحروب . وتتحسر الصورة التقليدية للراعى والأب المقدس الى حين ، ولكنه يستطيع أن يتعش مرة ثانية في أوقات انحلال الامبراطورية ونكوص الثقافة الى المثل القائمة على وحدة القرابة الرعوية الصغيرة . ذلك ما حدث في الفن المسيحي قبل عهد قسطنطين . ولكن بعد قسطنطين جنح الفن المسيحي والايديولوجية المسيحية الى تبنى وجهة النظر العالمية التى اتسمت بها الامبراطورية ، وذلك وفقا للمركز الامبراطورى الجديد الذى تهيأ للمسيحية .

على أن فكرتى الراعى والأب المقدس ظلنا عنصرين تقليديين في فن الأيقونات المسيحية وفي الصور الأدبية .

والأوضاع فى امبراطورية مترامية الأطراف ، متباينة العناصر ،
معرضة لهجوم الأعداء من الخارج ، والحركات الهدامة من الداخل ،
تحتاج الى قيام هيئة عسكرية ادارية ضخمة ، وتقوم عادة على تحالف مع
الهيئة الكهنوتية . وكانت الفنون تتعرض للضغط لتحمل على رفع شأن
هذه الهيئة المشتركة وخدمتها بكل ما اجتمع لتلك الفنون من وسائل
جمالية وعاطفية ، غير أن بعض الفنانين احتجوا على هذا الوضع ، وأخذوا
يوازنون باستنكار بين الوضع الحاضر وبين الأوضاع الماضية المثالية ، وكانت
هذه الاحتجاجات تتطور تطورا دوريا فى موجات من التعبير البدائى ،
والرومانتيكى ، الثورى ، قد يتصادف وجودها أحيانا مع ظهور حركات
ثورية فعلية ، وساهم التفكير الخلقى والدينى فى هذا الصراع فأثر فى
التعبيرات الفنية عن الاتجاهات السائدة ، وواصل كل من نظام القيم
الرسمى المسيطر فى الدولة ، والديانة الرسمية تمجيدهما للتأييد الفعال
والوطنى للهيئة المدنية والامبراطورية . . :

(ما أعذب وأمجد الموت فى سبيل الوطن Dulce et decorum
est pro patria mori . وان اقيادة فرجيل لخير مثال على طراز
الفن ، الذى يقوم بتمجيد الامبراطورية وحاكمها وتقاليدها ومثلها
الحلقية والجمالية .

وغنى عن البيان ، أن ظروفنا من هذا القيل ، تنزع الى مؤازرة فن
لتخطيط المدن على نحو واسع ضخمة ، فن يتجه نحو إقامة التماثيل
الضخمة والهائلة، فيصور الحاكم بشكل يسمو فوق البشر (Super-human)
- ربما اجتمعت اليه رموز الرضا الالهى مثل أوزيريس الحامى . وتتجلى
فى النقوش المحفورة أو الصور التى تدور حول الحاكم وجلال أعماله ،
نزعة الى تصميم هرمى ، فان الشكل الذى يمثل الحاكم ، أو الرب الأكبر ،
أو كليهما ، يوضع فى القمة ، أو فى الوسط ، فى حجم أكبر وشكل أبهى
من كل الآخرين ، فأما هؤلاء الآخرون فيوضعون بمكان أبعد أو أدنى

كلما تضاءلت مرتبتهم كما يحدث فى ترتيب أماكنهم حين يجلسون الى المائدة أو حول العرش • ويذكر الفن الرسمى برموز تقسيم الكون والبشر الى سلسلة متدرجة من المستويات ، على حين قد يكون تمثيل الرعايا المتواضعين أشد واقعية وأقل توترا من حيث الشكل • وهنا تتنوع الأساليب على نحو يفوق ما كان سائدا من أساليب فى دول المدن •

وظهرت كتيض لتمجيد الامبراطورية ، مذاهب دينية تصوفية وزهدية ، تدعو الى نبذ الدنيا والفرار منها ، وهى مذاهب كانت موجودة من عهود أبكر واكتسبت أحيانا قوة جديدة نتيجة لمعارضتها لامبراطوريات عظمى • وكتييض للفضيلة المدنية وحب الوطن والجد فى العمل والحياة العائلية والرتب الرفيعة والبسالة والاقدام ، كانت تلك المذاهب تبشر بالسلامية* والفقر والعزوبة • كما بشرت بأن الطموح الدنيوى تافه عقيم وأن العالم وهم خادع وأن الحياة مخيبة للآمال ، بل ان الكتب والمعرفة مضللة ومرهقة للجسم ، فيما عدا بضع الألفاظ القليلة الضرورية للاهتمام الى الصراط المستقيم نحو الفردوس أو صفاء الروح « النرفانا » • وهذه النظرة العالمية المناقضة ، لنظرة البنيان المدنى والامبراطورى اتجهت أيضا نحو تسييط تلك الفنون التى شجعتها الدولة الرسمية والكنيسة الرسمية • وكانت هذه النظرة فى جملتها غير مؤاتية (معادية) للفنون جميعا ، فيما عدا أبسطها وأقلها نفقة ، أجل كانت غير مؤاتية بصفة خاصة للمتعة المريئة والسمعية وغيرها من المتع الحسية • وتمكن الشعر الدينى والحلقى المناسب من أن يزدهر بصورة محدودة •

وبمضى الوقت أمكن التوفيق الى حد ما بين هذين الرأيين العالميين المتناقضين داخل اطار الدولة والديانة الرسمية نفسها • وأضيفت على المؤسسين الثوريين والمصلحين للديانات مثل جوتاما بوذا ويسوع المسيح

(*) السلامية : أو الدعوة الى عدم العنف ورفض اللجوء الى الحرب أو العنف
لحل أى نزاع •
(المترجم)

منزلة الهية أو شبه الهية ، وعبدوا ، وتولت الفنون تصويرهم • وأسهم الفن المرئي والأدبي بنصيب فى التوفيق بين النظريتين العالميتين بامتداحهما كليهما بوصفهما رائعتين جديرتين بالاعجاب ، ووجد من فضلوا حياة العزلة والنسك ضالّتهم فى الديرية التى حظيت بموافقة الدولة وتلقت العطايا والهبات ، فى كثير من الأحيان • وفى الهند ، وجه أسلوب الحياة الروحى جزئيا ، ونظريا نحو طبقة البراهمة • ولكن ذلك لم يتم على الإطلاق بصورة نهائية قاطعة ولا مستديمة ، وتم هناك حل وسط آخر فى المثل الأعلى للتسول ، وهو التجوال بوعاء تسول أثناء الشيخوخة ، وذلك بعد قيام المرء بتثنية عائلته وأدائه واجباته المدنية • وظهرت هذه المثل على نحو بارز فى أيقونات الفن البوذى والفن الهندوسى •

ونم طراز آخر أقل تطرفا للانشقاق غير المتعصب على وجهة النظر العالمية الرسمية ، عبرت عنه بعض الثقافات وبخاصة ثقافة اليونان وروما • ذلك هو المذهب الانسانى الطبيعى أو قل الفلسفة الانسانية الطبيعية التى نادى بها فردانيون (*) من أمثال أبيقور ولوكريتيوس • وكان هؤلاء أقل اهتماما من أرسطو بالمواطنة وحكومة المدينة • لذا راحوا يدعون الى تهذيب عقل الفرد تهذيبا هادئا على أسس فكرية وجمالية ، بغير حاجة الى الثروة ولا المنزلة العالية ولا السلطة • فأنثروا فى شعراء من أمثال هوراس وأخذوا يشجعون طريق العيش الرعوى المرتد فى هدوء بعيدا عن المدينة والعاصمة بما حوت من عائلة وأصدقاء •

٨ - نظام الاقطاع

يشكل هذا النظام فى بعض الأحيان مرحلة انتقال نحو الملكية المطلقة ، يحتفظ فيها النبلاء والموظفون التابعون بشيء من السلطة فى أيديهم • على أنه بعبارة أكثر تميزا ، ينطوى على تكوص عن الملكية أو

(*) الفردانيون Individualists : اتباع المذهب الفردى ، وهم من ينتهجون فى الفكر والعمل نهجا مستقلا وبارزا .
(المترجم)

الامبراطورية ذات النطاق الواسع ، وعلى اضافة الملك لصالح كبار النبلاء والقادة العسكريين كما ينطوى على ميل نحو القضاء على تركيز السلطة والادارة والثروة والحياة الثقافية فى المدينة القصبة ، وجعل كل ذلك لامركزيا فى البلدان الصغرى البعيدة ، وما يحيط بهذه وتلك من اراض . وقد حدث مثل هذا الميل بمصر وكذا بأوروبا بعد وفاة شرلمان ، وأيضا فى اليابان من الفترة التى كانت فيها الكاماكورا مقرا للحكم (القرن الثانى عشر) . على أن أثر ذلك يختلف عن أثر الفتح على يد امبراطورية منافسة أو عن أثر التدمير الذى تحدثه جماعة بربرية . وقد يتمخص الأمر عن نظام اجتماعى جديد مستقر نوعا ما ، يتبقى فيه شئ من النفوذ السياسى والثقافى الصادر عن الامبراطور والبلاط ، ويتسم بسلم مزعزع (غير مستقر) بين النبلاء قائم على الولاءات الاقطاعية . ومع ذلك فان من المحتمل قيام حركات المصيان فيما بينهم . ونظام الاقطاع من الناحية النظرية ، سلم طبقى أو تسلسل هرمى مستمر يبدأ بالبعد وينتهى بالامبراطور ، بل ربما يكون هناك تسلسل هرمى مزدوج واحد يمثل الكنيسة والآخر يمثل الدولة ، كما جاء فى النظريات السياسية للقديس توما ودانتى ، بحيث يكون فيه البابا أو الامبراطور هو الرئيس الأعلى . والفارق بين الامبراطور وبين أكبر شخصية تتلوه أقل من نظيره فى الامبراطوريات المستبدة ، ولكل من يشغل مكانا على أية درجة من السلم حقوقه التقليدية بل ربما القانونية ، بما فى ذلك العبد الرقيق الذى قد يكون مرتبطا بالأرض وأشد أمناء مع أسرته من العبيد الاقنان فى الامبراطورية الرومانية .

والولاء الطيع للمولى الاقطاعى حافز قوى ، كثيرا ما مجدهته الفنون . وكثيرا ما تنشأ صراعات درامية عنيفة يسجلها الأدب بين ولاء الطاعة ذاك وغيره من صنوف الولاءات الأخرى مثل ولاء المرء لوالديه ، أو زوجه أو أخواته . وقد يكون للمولى سلطة الحياة والموت على فلاحيه . وتعرض

التجارة والأسفار لتضييق قيود أكثر مما تتعرض له في ظل الامبراطورية . وربما يصبح الفن والفكر اقليميا أكثر . ويكون الاتصال وثيقا بين المراء وبين من يعلونه مباشرة من سادة أو يقلون عنه مباشرة ، (ان وجدوا) ، أما الاتصال مع الأجانب فنادر . وتنزع الحياة في الاقطاعية الى الاكتفاء الذاتي والاعتزال . وتتصف الزراعة بعدم الكفاية كما أن الصناعة قد تضمحل بسبب الافتقار الى سوق خارجية .

فإذا تواصل التفكك ، اتجه نحو إعادة تكوين أم صغيرة مستقلة أو دول مدن ، وربما الى مدن مسورة تقوم على قمم التلال كما حدث بأوروبا في العصور الوسطى ، وقد يحكم نبيل قوى عدة مدن وممتلكات داخل الامبراطورية ، محتفظا بجيشه الخاص ، وضرائبه وقوانينه الخاصة . وقد يسترد الامبراطور سلطانه بمساعدة بورجوازية ناهضة . ويتسم نظام الاقطاع بعدم الثبات وينزع الى الانتهاء الى تأسيس امبراطورية قوية جديدة أو اقامة دول صغيرة متفرقة تنبذ كل ولاء للامبراطور . وقد حدث هذا الأمر الأخير في النهاية بأوروبا بسبب ضعف الامبراطورية الرومانية المقدسة أثناء القرن السادس عشر . ولكن بينما كانت الأمم تنفصل بعضها عن بعض ، سلك بعضها سبيلا عكسيا من الناحية الداخلية . بتقوية ملوكها (ولا سيما انجلترا وفرنسا وأسبانيا) فأما الطبقة الهيراركية الكنسية ، فكانت على الجملعة سلطة دولية محافظة تصون التوازن ، كما كانت مسالمة وان اتخذت القمع ديدنا لها بصورة قاسية كما حدث في محكمة التفتيش .

وفي ظل نظام اقطاعي ما قد تزدهر الحياة الثقافية بما في ذلك الفنون في بلاط النبلاء الأقوياء أمثال أدواق برجنديا وأجبار الكنيسة . فهو ينزع الى ورائة بعض ثقافات امبراطوريات سابقة وان تم ذلك على نطاق أصغر .

وتميل الفنون في نظام اقطاعي متطور استقر نوعا ما ، الى التعبير عن

وجهة نظر عالية ونظام للقيم يقومان على تدرج هرمى طبقى • وقد أحكمت « الكوميديا الالهية » لدانتى تبرير ذلك على خير وجه بوصفها تصورا للعالم ومستويات الخطيئة والفضيلة ، وتواصل الفنون المرئية أيضا - وبخاصة الصور المعقدة والنقوش البارزة - الرمز الى سلم الطبقات الهرمى فى نسبتها القياسية بها • فظهر أرقى الشخصيات (القدسية أو البشرية) فى حجم كبير وتضعها فى القمة أو الوسط بينما تهبط الشخصيات الأخرى أو تبرز طبقا لترتيبها أو مكائتها • وكثيرا ما نجد أمثلة لهذا فى النقوش البارزة التى تحلى قلب القوسرة (*) (الفاخر ونوافذ الزجاج الملون بالكاتدرائيات • وربما كان الطراز الهرمى أقوى وأشد تعقيدا فى النظام الاقطاعى منه فى ملكية مطلقة وذلك لكثرة ما فيه من مراتب مدرجة • فالحاكم فى ملكية عظمية يحتل مكانة أعلى كثيرا من أرقى النبلاء ، بل قد يتحالف مع البورجوازية عليهم •

وجدير بالذكر أن المنزلة والسلطان هما من حيث المبدأ وراثيان فى النظام الاقطاعى ومن هنا يجىء التركيز الشديد على فنون الأنساب مثل شعارات النبالة وتحقيق الأنساب وتدوينها وجداول قرابة العصب، بوصفها مرشدا للزواج والميراث • (وشجرة « يسى » تعتبر شكلا توضيحيا مقاربا لهذا يمثل أسلاف المسيح على الأرض) • أما من حيث الواقع الحقيقى ، فإن هناك الشيء الكثير من اغتصاب الألقاب بطريق التآمر والفتح ، كما حدث بايطاليا فى أخريات المصور الوسطى وعصر النهضة • وهذا من شأنه أن يضعف النظام الاقطاعى الوراثى • فقد يرفع الى منصة السلطة حماة للثقافة من أمثال آل مديشى ، أو جندا غلاظا مغامرين • والحق أن هناك تنوعا كبيرا فى المناخ الثقافى فى البلاطات الاقطاعية كما هى الحال فى الامبراطوريات ، وذلك وفقا لتربية المولى الاقطاعى وشخصيته •

(*) القوسرة : مثلث فى أعلى واجهة المبنى •

٩ - الديمقراطيات الرأسمالية التحررية ، الجمهوريات الصناعية الحضارية ، والملكيات الدستورية ، المشروعات الخاصة الواسعة النطاق الحكومات النيابية وحماية الأقليات

مما يعد طرازاً خاصاً يتميز به عصرنا الحديث في عملية التطور الاجتماعي ، قيام وحدات سياسية ضخمة ، تماثل في حجمها الإمبراطوريتين الرومانية والصينية ، ولكنها وحدات تديرها حكومات مسئولة أمام الشعب . وتتميز الحكومات النيابية الحققة عن تلك النيابية ظاهرياً فحسب ، بأنها تقوم على الانتخابات الحرة التي تجري على فترات مقررة ويكون حق التصويت فيها عاماً للبالغين والاقتراع سرياً . والموظفون ينتخبهم دوائرهم الانتخابية أو يعينهم موظفون ينتخبون . على أن كلا من النوعين عرضة للعزل بسبب مشروع بوساطة الشعب عن طريق القانون . وتستمتع أحزاب المعارضة بالحماية في ممارستها حقها في معارضة الحزب الحاكم وفي القيام بحملاتها في الانتخابات . وليس مما يعد من الحكومات النيابية الحققة أو الديمقراطية أن يكون هناك هرم من النواب أو المندوبين لا ينتخب فيه على يد الشعب سوى الطبقات الدنيا فحسب ، ويشكل فيه موظفو القمة أوليجركية ذات استقلال ذاتي نسبياً ، تجدد مدتها ذاتياً ، ولا يكون فيه للمندوبين أية سلطة حقيقية للمعارضة أو طرد الحزب الحاكم بتصويت صادر من الأغلبية . وكل من النظام البرلماني البريطاني ونظام الكونجرس الأمريكي تمثيلي نيابي ، والبريطاني منهما أسرع استجابة لما يحدث من تغيرات في تنظيم القوى في الهيئة التشريعية (البرلمان) لنصرة قضية ما أو معارضتها . وتعتمد الديمقراطيات التحررية (الليبرالية) على ضمانات دستورية لحماية الحقوق الأساسية للأفراد والأقليات مثل المساواة أمام القانون ، وعدم القبض على فرد ما والتحرر من الاعتقال ومصادرة ممتلكاته بدون اتخاذ الإجراءات القانونية اللازمة ، وحق الفرد في التصويت وفي أن يمثل نواب يشتركون فعلاً في الحكم ، وتكافؤ الفرص في التعليم وحرية التعبير والاجتماع في نطاق حدود معينة .

وتحتفظ أنظمتها الاقتصادية بالتقاليد الرأسمالية، الخاصة بالمشروعات الحرة والكسب الخاص ، وإن أدخل عليها تعديل تتفاوت درجته وذلك عن طريق الضرائب التصاعدية ، وتنظيم الحكومة الأعمال التجارية والمالية ، وامتلاك الحكومة وإدارتها لحقول معينة مثل صناعة الصلب والمرافق العامة والسكك الحديدية والمصارف والخدمات البريدية والبرقية . على أنها تختلف فى درجة المركزية فى السلطات ، وفى مدى الاعتماد على التجارة الحرة أو تعريفات الحماية الجمركية ، وفيما لمنظمات العمال من سلطة نسبية ، وكذا فى نواح أخرى . ويؤكد النظام الأمريكى على القيود والضوابط بين أجهزة الحكومة ، ورئيس تنفيذى قوى ينتخب لمدة معينة من السنوات ، وأقل قدر من التدخل من جانب الحكومة المركزية فى الشؤون التعليمية والثقافية على حين تحتفظ بعض الديمقراطيات الأوربية بناموس الحكم المركزى الأكثر قوة وأشد هيمنة على الأشغال وعلى المؤسسات الثقافية . وجدير بالذكر أن أحزاب المعارضة فى الديمقراطيات الحققة ، تحميها انتخابات حرة تجرى فى فترات منتظمة والاقتراع فيها سرى ولها حق المناقشة فى جلسات الهيئة التشريعية . أما المتهمون فيكفل لهم حق الدفاع القانونى والمحاكمة العادلة . وتتصف الديمقراطيات الرأسمالية المصرية بالتفاوت والمرونة من حيث مدى اضطلاع الحكومة أو غيرها من الجهات العامة أو المؤسسات بالامتلاك والادارة وتتفاوت أيضا من حيث القوة النسبية التى يستمتع بها عمال المزارع والمصانع ورأس المال والادارة والحكومة على المستوى القومى ومستوى الولاية والمستوى المحلى .

وتمارس المؤسسات المتدمجة التى لا تهدف الى الربح نفوذا على الحياة الثقافية يزداد يوما بعد يوم . وهى تستطيع أن تتلقى عن طريق الوصايا والهبات الخاصة مبالغ طائلة من المال ، وأن تحتجزها وتديرها فى حرية كبيرة على يد لجان الأوصياء (الأمناء) الذاتية الدوام والخاضعة لاشراف الحكومة العام . وتمنح هذه المؤسسات اعفاءات كثيرة من الضرائب .

وتمارس المؤسسات نفوذًا تطرد قوته على الفنون (المتأازة والشائعة)
وكذا على التربية والدين والعلم والتكنولوجيا وأعمال البر وغير ذلك من
المقومات الثقافية •

وتستطيع الدولة الرأسمالية أن تظهر نشاطا ملحوظا فى بعض
النواحى بالطرق القانونية وبغير عنف ، نحو الأخذ بقدر متفاوت من النظم
الاشتراكية أو الجماعية ، ذلك أن الحرية المطلقة فى القيام بالمشروعات
بالمعنى القديم لما يسمونه بفردية « دعه يعمل » والمكاسب الخاصة التى
لا حد لها أصبحت اليوم فى خبر كان •

فإن الثروات الضخمة والدخول الكبيرة يمكن تخفيضها الى أى حد
أدنى مطلوب بفرض الضرائب التصاعدية على الدخل الشخصى والأرباح
المشتركة • وقد زاد نفوذ منظمات العمال زيادة كبيرة فى السنوات الأخيرة،
حيث يلعب العمال دورا مطرد النمو فى ادارة الأعمال ، تحميم قوانين
الضمان ومستويات الأجور وفرض القيود على الحق فى تشغيل العامل
وفصله من الخدمة • ثم إن التأمين العام ضد البطالة، والشيخوخة والمرضى،
والتأمين الخاص ضد الأخطار الأخرى ، كل ذلك يدفع الدول الديمقراطية
بسرعات مختلفة فى اتجاه دول الرفاهية •

على أن ادارة كل هذه الأجهزة ، حكومية كانت أو غير حكومية ،
انما تتوقف على الوسائل التكنولوجية الحديثة ، من مواصلات ووسائل
نقل سريعة رخيصة وانتاج بالجملة وكل ذلك يعزز التكنولوجيا بدورها •
إن الديمقراطية العصرية تعتمد لنجاحها على نشر التعليم الحكومى المجانى
العام ، وهذا لا يعنى أن يوفر للجميع التعليم الأساسى فحسب بل أن يوفر
لجميع التعليم العام والمتخصص حسب اهتماماتهم واستعداداتهم وقدراتهم،
وتنطوى الديمقراطية الحديثة على حرية المرء فى أن يقرر مستقبل حياته
وأسلوب عيشه فى نطاق حدود فسيحة وكذا حرته فى الترحل وفى تغيير

محل إقامته ونوع عمله وفق إرادته • وهناك معونات مالية عامة وخاصة ، متاحة لذوى المواهب من الشباب فى كثير من الحقول بما فى ذلك الفنون .

وعلى الرغم من الاتجاه نحو تطبيق المبادئ الجماعية عن طريق توسيع سلطات الحكومة والهيئات المدمجة فإن قدرا كبيرا من التنظيم الاجتماعى موجه نحو المحافظة على المنافسة والتغير الحر ، إيماناً بأن هذا كله موات للرفاهية العامة ، والتقدم والازدهار • وعلى حين أن السلطة المركزة معترف بضرورة وجودها فى ميادين معينة ذات أهمية أساسية مثل الشرطة والدفاع فإن هناك جهدا قويا يبذل فى سبيل وضع تلك الميادين تحت هيمنة مدنية مسؤولة عنها ومنعها من العدوان على حرية الفرد فى حياته الشخصية والدينية والثقافية ، فإن جماعات ضغط ضخمة ومنظمة ، تمثل مختلف المصالح فى رأس المال والإدارة والعمال والتجارة والسياسة والدين والتربية والبر والعلاقات بين أجناس البشر ، وغيرها من المجالات ، تصارع كل منها مع الأخرى صراعا سلميا تقريبا وإن كان فى الغالب عنيفا • وهى تفعل ذلك عن طريق جهاز الحكم النيابى والدعاية والجدل بوسائل الاتصالات العامة •

ومن المعترف به فى مجتمع يقوم على التنافس ، أن بعض الأفراد يخسرون بينما يفوز غيرهم بأعلى المكافآت • على أن هناك محاولة تبذل لوضع حد أدنى دون أية منافسة ، حد من شأنه أن يحتفظ للجميع بمستوى معيشة أدنى وكريم • ثم إن هناك أيضا محاولة تبذل لتنظيم طرائق المنافسة ، لكى تحدد من التصرفات غير العادلة وتحمى ضعاف المساومين الى حد ما • ومن المعترف به أن الأفراد الذين تجمعهم مصالح متشابهة سوف ينتظمون هم أنفسهم فى جماعات بغية الفائدة المتبادلة • وفى بعض الحالات سوف يناضلون جماعات الضغط المنافسة لها ، مثال ذلك اتحادات العمال وجمعيات أصحاب المصانع والمديرين والتكنولوجيين • ويلاحظ أن مثل هذه المنافسات لا يمكن البتة تسويتها تسوية دائمة وإن

أمكن الحد من شدة الصراع الناشئ بينها ، بينما تبذل الجهود للكشف عن نواحي الاتفاق والتعاون المحتملة ، ولا تعمل الحكومة على منع الخلافات والمنافسات بل على توفير القواعد والمبادئ لنضال سلمى ، تحكمه شروط لمراعاة العدل والانصاف كما يحدث فى المباريات والألعاب والرياضة ، على أن مدى ما يمكن احرازه على هذا النحو من العدل والقسطاس شىء قابل للتغير والأخذ والرد ، وفى أحسن الأحوال ، تستمر منافسة الأفراد والجماعات داخل المجتمع بأكمله دون عنف مفرط . فلم تعد هذه منافسة بين طبقتين منقسمتين انقساماً حاداً ، كطبقة رأس المال وطبقة العمال ، أو المستغلين والمستغلين ، بل أصبحت منافسة بين جماعات كثيرة متداخلة لها جميعاً بعض مصالح مشتركة . وقد ينتمى الفرد الى عدة جماعات مختلفة منها فيما يتعلق بمصالح مختلفة .

وكثير من المصالح المتنافسة تستخدم بعض الفنون سلاحاً وبخاصة فى الاعلان والدعاية . بل ان الفنون نفسها تنزع الى أن تنظم جماعات مهنية وتجارية وايدولوجية تركى هذا أو ذاك من أنواع الفنون وتدعو الى الاتفاق عليه .

ويلاحظ أن النجاح فى هذا النظام التنافسى يلقى فى الغالب جزاءً وفاقاً فى صورة خيرات مادية وهيبة واحترام للمرء وأسرته ، أما الفشل فيمكن أن يكون مصدر خزى لا يطاق ، وفى بعض الأحيان ربما يدفع المرء الى الانتحار ، وغالباً ما يكون النجاح من نصيب الممثل لقواعد وعادات مقررّة ، أو من يهيمن على شىء جديد يقبل الناس عليه ، وتتضارب الآراء فى معايير النجاح ، كما أن كثيراً من النقد يرتابون فيها بوصفها باطلّة جوفاء ومادية ، وهذه تهمة تنطوى على المبالغة فى كثير من الأحوال ، ولكن النزوع الى الاتجاهات المتطرفة يصير على البقاء ، والمنافسة تجعل كثيراً من الشباب قلقين ومرهقين بالعمل ، وينهار كثير من المديرين وكبار الموظفين تحت عبء ذلك الجهد ، والواقع أن هذه الضروب من القلق وخيبة الأمل

جنباً الى جنب مع ما هنالك من منافسات بين الجماعات ، هي من الموضوعات المحيية للناس فى الفن المعاصر .

والديمقراطية البرالية (المتحررة) تعد الى حد كبير نظاما اقتصاديا يوجهه المستهلك . وتندم فيه القوانين المنظمة لانفاق المال . فان قدرا كبيرا من الدخل القومى ينفقه الناس انفاقا خاصا ويوزعه الأفراد والعائلات طبقا لمشيئهم وتنفق أموال الضرائب الى حد كبير فى الحاجات الضرورية العامة . والأفراد - لا موظفو الحكومة - هم الذين يعينون نصيب الانتاج القومى المخصص لأشياء تعد من الترف كأدوات الزينة والتجميل والتبغ والمشروبات واللبن والفنون . بل انه حتى رغبات صغار الأطفال يتم تزويدها بما يلزمها عن طريق الاعلان عن ألوان أطعمة الافطار ، وأنواع اللعب والملابس ، وتراعى الاستجابة لأذواق الأطفال فى الحكايات المصورة ، وذلك فى المسلسلات المصورة التى تظهر فى الصحف وكتب الهزليات .

ويتجه العيش فى دولة ديمقراطية رأسمالية عصرية الى أن يسبغ على معظم أعضائها اتجاهات مشتركة معينة : وذلك مثل اعتبار الثروة الفردية والوضع الاجتماعى شيئا متحركا ومتغيرا لا شيئا وراثيا بحكم السماء ، وهو ينزع الى التركيز على أهمية المال والنجاح - وذلك مثلا فى الأعمال أو السياسة أو الألعاب الرياضية أو الفن الشعبى - بوصفها هدفا ومعيارا للحياة الطيبة . وينزع أيضا الى الاعجاب بالمصاميين أولئك الذين يرتفعون بمجهوداتهم الخاصة دون أن يتلقوا مساعدة من أحد .

ويريم على الحضارة المصرية طابع سرعة الحركة الاجتماعية ، وهو ينزع الى اضعاف روح ولاء الفرد لأقربائه أو لأية مدينة معينة ، أو اقليم أو معهد أو مجموعة من الأصدقاء ، والى التقليل من اهتمامه الدائم بهم . وهو طابع يسبب سهولة زائفة نوعا ما واتساعا وتقلبا فى التكيف الاجتماعى وتكثر حوادث الطلاق والمخادنة العارضة القصيرة الأمد . ثم ان ما تصف

به البيئة من سرعة مفرطة في الحركة ، يشجع على حدوث تغيرات عديدة في البرنامج التعليمي لأى طالب من الطلبة ، كما يؤثر فى نوع عمله فيما بعد ، فضلا عن أثره المباشر فى اهتماماته الثقافية بما فى ذلك اهتماماته بالفنون . ويحدث أثناء أزمان الرخاء ، أن يرى الشباب أفرادا يرقون درجات الثراء مع قسط قليل من الجهد أو التعليم ، فيسائلون أنفسهم أفى الكد ما يستحق العناء ؟ وينتشر بين الطبقات العليا ميل دائم الى كل جديد ولهفة الى مسامرة أحدث « موضة » فى الفنون والأفكار . ومن ثم ليس لأى نظام مرعى ولا أى سلطان فردى احترام دائم . ويختلف الخبراء بوجه خاص حول أهداف الفن وقيمه . وسرعان ما يحل محل المسنين منهم من يصغرونهم وهؤلاء شأن سابقهم لا يعمرن طويلا ، الأمر الذى يحتمل أن يجعل الرجل العادى أحيانا يحار أمام المشكلة كلها وينفر منها بل لا يكثر بها . وتدب الى روح الطليعيين نزعة « نسبية » قلقه ، غير ثابتة ، متطرفة . وينكر الناس جميع القيم العامة الدائمة وتفقدو العدمية العقيمة هى الموضة الجديدة . على أنه حتى هذا الوضع نفسه يكون مؤقتا ، فما أن ينتشر اعتقاد واتجاه معين من الصفوة الممتازة الى الجمهوية الغفيرة حتى تنبذه الصفوة وتتجه نحو شىء مختلف تماما .

ولما كان من خصائص الديمقراطية أن تكون متقلبة وقابلة للتغير فان مذهبية أيديولوجية واحدة لن تسودها سيادة تامة . ويتوقف الشىء الكثير على وضع المرء الفردى والمائلى فيها : وهل هو فقير أم غنى ، ومن طبقة الرؤساء أو المروسين وهل المرء مساوم قوى أو ضعيف فى أسواق الحياة والزواج ، ويتوقف الشىء الكثير أيضا على المرحلة التاريخية واللحظة التاريخية . فان ديمقراطية رأسمالية قد تكون قوية ونامية فى بعض الأوقات كما حدث فى إيطاليا ابان عصر النهضة ، وتكون عرضة للانشقاقات الداخلية والأحزاب المتصدعة شأن فرنسا فى القرن العشرين ، أو ثابتة ووطيدة الأركان فعل الدول الاسكندنافية بل ان أرغدها حالا وأقواها منه ، شأن الولايات المتحدة ، يمكن أن تلاقى تأرجحات هائلة بين التناؤل

والتشاؤم ، بين « الحلم الأمريكي » والعدمية القائمة وبخاصة بين أفراد الشباب المستيرين ، وحتى تركيز الاهتمام على الثروة والنجاح يتعرض لتقلبات عنيفة ، وهو تركيز يفضى ببعض ذوى الحساسية المرهفة الى رفضهما جميعا ، رفضا قد يبلغ مدى بعيدا فى عدم واقعيته ، وينتهى بغيرهم الى الظن بأن فى الامكان تصحيح جميع ما فى العالم من شرور باغداق النقود جزافا للمحرومين ، وذلك لأن كلمة الفقراء تعد كلمة مهينة ، وفى الوقت نفسه فإن كثيرا من الأفراد والجماعات يعيشون حياتهم ، ويقومون بأداء أعمالهم بطريقة ثابتة متزنة وغير درامية (غير مثيرة) متجاهلين التآرجحات الهائلة فى الحساسية السيكولوجية البالغة حولهم •

ان نمو الدول الديمقراطية المصرية الصناعية الحضرية ، صحبه الى حد كبير اضمحلال فى سلطة الكنيسة ، وكذا فى نفوذ الارستقراطيات القديمة الوراثية المالكة للأراضى • على أن الانتساب لطبقة عليا وراثية والمضوية فى أسرة بارزة طويلة العهد بالتراء لا يزال يحمل لصاحبه شيئا من رفعة المكانة • ولكن تلك حال أخذ يرجع عليها بدرجة متزايدة من يحرزون الرتب والمال والشهرة بجدهم فى أى حقل معترف به ، بما فى ذلك الفنون الشائنة ، ويتزايد على نحو مطرد الفصل بين الدولة والكنيسة ، وذلك رغم أن الكنائس تتلقى كثيرا من الاعفاءات الضريبية • ولم يعد هناك دفاع جدى عن المبادئ القديمة الخاصة بالحق الالهى والموافقة المقدسة على التشكيل الهرمى للطبقات ، وأصبح من المسلم به نظريا - وان لقي فى الأغلب مقاومة من حيث التطبيق العملى - حق الأفراد والأقليات فى تحسين أحوالهم والارتفاع فى السلم الاجتماعى الاقتصادى •

وصحب انتشار الديمقراطية انتشار وجهة النظر العالمية العلمانية الطبيعية (Naturalistic) وتنطوى وجهة النظر هذه وما لها من تعبيرات فى مجال الفن - شأن ما سبقها من وجهات نظر وتعبيرات - على اسقاط لما لدى المرء من صور سياسية واجتماعية ، حاضرة على مفهومه عن الكون •

فان صورة «اله» كحاكم مطلق أبدي للعالم ربما اتجهت الى الارتداد الى خلفية الفكر والعمل الاجتماعى ، بينما هى لا تزال شيئا قوى النفوذ بين الجماعات والأفراد المحافظين ، وربما حلت محلها جزئيا الصورة العلمية والديمقراطية التى تصور العالم كمن يدير شئون نفسه بنفسه وينظم نفسه ذاتيا ويتطور بقوانين طبيعية • ومن ثم فهو لا يحتاج الى أى توجيه شخصى خارق (فوق البشرى) • ويتجه التعليم اتجاها متزايدا نحو العلمانية وعدم التحيز المذهبى ، كما تشرف عليه السلطات العامة • والواقع أنه ليس هناك رفض واع صريح للمعتقدات القديمة ، كما أن هذه قلما تناقش خارج دوائر أهل الفكر • وتزرع تلك المعتقدات الى أن تبقى حية بوصفها تقاليد موقرة ، على حين تحدد المعتقدات الحديثة على نحو مطرد طريقة العمل • ويعتق بعض الفلاسفة مذهباً طبعياً قاطعاً وصريحاً ، على حين يواصل البعض شكلاً مختلفاً من تعاليم « هيكل » المثالية ، ويقترح البعض أشكالاً جديدة للمذهب الحيوى Vitalism والمذهب الثنائى Dualism وبعضهم يتجنبون القبيات جميعاً بغير التمكن من تحليل أشكال الفكر والتعبير اللفظى • وتحفظ الكنائس بدرجة ضخمة من الهوية بوصفها حارسة على القيم الروحية • حيث تعتبر هذه القيم الروحية مماثلة الى حد كبير للقيم الدينية والخلقية ، كنقيض لقيم العلم والأشياء المادية : تلك القيم التى يفترض فيها أنها أدنى وأقل • وتظل الكنائس قائمة بوصفها مركزاً نشيطاً لاختلاط أفراد المجتمع وللاحتفالات التى تقام فى المناسبات الهامة فى الحياة •

وتبتوى الفنون على اتجاهات ترتبط بذلك ارتباطاً له دلالاته ، فهناك أولاً نزعة الى تدعيم الطابع العلمانى من ناحية مادة موضوعه ومن يتولونه بالرعاية • فهناك تناقض مستمر فى الموضوعات الكنسية بالمقارنة الى موضوع الانسان وبيئته الطبيعية المحيطة به فى الأرض وفى الفضاء الخارجى ، وهناك ، ثانياً ، ميل الى بث الطابع الديمقراطى وقد أظهر هذا الميل نفسه فى صورة اهتمام أكبر بالانسان العادى ، ومظهره ونشاطاته وشخصيته

ومشكلاته الاجتماعية ، كنفىض لتمجيد النبلاء • كما تجلى فى الزيادة الضخمة فى انتاج الفنون الشائعة ، وكل ما هو رخيص الانتاج واسع الرواج من كتب ومجلات واسطوانات وصور كاريكاتورية فى الصحف وبرامج التلفزيون ، فهى تناسب أذواق الأطفال والراهقين والبالغين واهتماماتهم على جميع المستويات الاقتصادية والتربوية • ثالثا ، وهو شئ وثيق الارتباط بالديمقراطية ، تبسيط معين فى الفن كنفىض لتركيز اتفاق الذوق والمهارة والمواد على منتجات تعد للصفوة الممتازة • أما رعاية الفنون فقد أزيلت منها المركزية وأسبغ عليها الطابع التجارى الى حد ما ، كما أنها وجهت جزئيا الى أيدي المؤسسات المشتركة (corporate)

ويتردد أعضاء الهيئات التشريعية المنتخبون فى اتفاق مبالغ كبيرة من المال على مشروعات الفن العامة ، وبخاصة تلك التى يدور حول طبيعتها خلاف وجدل ، وذلك بينما يضرب الفقر أطنابه • وهذا من شأنه الحد من الاتفاق العام على الفنون بالمقارنة الى ما تنفقه الجهات الخاصة ، أو الاحتفاظ بذلك الاتفاق على مستوى الذوق الشعبى الشائع • ولا شك أن المؤسسات التى تتلقى الهبات أكثر حرية نوعا ما فى اجراء التجارب ، أما الأفراد فلهم من هذه الحرية حظ أوفى ويظهر الرأى العام شيئا من الضغط ضد جميع ألوان المظاهر والنققات المسرفة ويعدها « تبديدا منافيا للذوق السليم » • ويذهب نصيب كبير مما تنفقه الديمقراطيات على الفنون الى فن شعبى رخيص نسبيا ، منتج بالجملة والى مستنسخات من الصور الكلاسيكية • ولا يزال يوجد فى بعض الديمقراطيات غير المستكملة ، ذات الشكل الجمهورى والرأسمالى قدر ضخم من عدم التكافؤ فى الثراء وتركيز كبير لفنون الترف فى أيدي قلة من الناس • على أن هذا الموقف محفوف بالمخاطر فى ظل الظروف العصرية •

وثمة نزعة رابعة فى الفن فى الدول الديمقراطية العصرية : ألا وهى الزيادة المستمرة فى معالجة الفن معالجة علمية وتكنولوجية من ناحية

انتاجه وطرائق تربيته وتاريخه ونظرياته • ومما ساعد على ذلك تطور العلوم المرتبطة بالفن وتراكم أمثلة من ثقافات وعصور شتى • خامسا : وقد صحب هذا التقاء معجل بين أساليب الفن بوصفها أجزاء من الحضارة العالمية ، بما فى ذلك إبتعاث الأساليب البدائية واستيراد أخرى أجنبية دخيلة • فاتسعت دائرة الذوق وأصبح عاليا ، ولم يعد أحد يفترض أن هناك أسلوبا أو تقليدا واحدا بمفرده يعد هو الأفضل ، كما أن الفنان يحس بحريته المطلقة فى أن يجرب أى أسلوب • وينزع الجمهور العام الى تفضيل قدر مقبول من الواقعية والأوهام المحققة للرغبات فى الفن التمثيلى • أما الصفوة المتميزة المفكرة فتطالب بالمزيد من الواقعية القاطعة كما تطالب أيضا بأساليب لا واقعية تؤكد الاهتمام بالتصميم أو التعبير • سادسا : جنح الفنانون الى التوسع فى اجراء التجارب حول الطرز المتخصصة للشكل والأسلوب بجميع أنواع الفنون مع ادخال بعض هذه العناصر الدخيلة فى أغلب الأحوال • وقد أدت بهم هذه العناصر الى أساليب غالبا ما تكون غير مفهومة لدى الجمهور العام • ونتيجة لهذا انفتحت ثغرة بين الفنانين الطليعيين وجمهورهم من ناحية وبين الفن الشعبى المطبوع بالطابع التجارى بالنسبة لذوى الأذواق المحافظة من ناحية أخرى • وبعض هذه النزعات مؤقتة ومقصورة على أقطار بعينها • على أن عملية التبسيط قد تجلب بمضى الوقت أساسا أعرض تنشأ عليه صفوة ممتازة جديدة • وهذا أمر واضح يتجلى فى اتساع انتشار الأقبال على تذوق الأعمال الكلاسيكية الجديدة بكل من الموسيقى والأدب والفنون المرئية ، كما يتجلى من الزيادة المضطردة فى عدد الأفراد الذين يتخذون الفن مهنة لهم ، ومع زيادة الثروة الفائضة فى أيدي الهيئات العامة والمؤسسات ، سوف يزيد الانفاق بسخاء أكثر على الفن لفائدة الجمهور ومتعته ، وليس من الضروري أن يحول وجود الكثير من الفن الشعبى فى مستوى ساذج دون قيام فن الصفوة الممتازة ، كما أنه يوفر فى بعض الأحيان السيل الى الارتقاء ، وبناء على هذا قد تتناقص الى حد كبير

الثغرات الواسعة الموجودة الآن في الأذواق بين الجماعات المختلفة والدولة الديمقراطية • وعندما تقبل نخبة ممتازة اجتماعيا وفكريا أسلوبا عسيرا جديدا للفن ، ينزع كثير غيرهم الى قبوله على أمل تعلم كيفية تذوقه أو الحصول على المكانة المرموقة بفضل الارتباط به • وهذا هو ما يحدث حاليا للتصوير والنحت عند مدرسة « ما بعد التأثرية » (Post impressionist) و « التعبيرية التجريدية » (abstract expressionist) ، وقد يؤدي المزيد من الانتشار والألفة الى فهم أوسع وتسامح أكبر نحو الفن التجريبي ، وقد يتمخض أيضا عن نشأة أساليب متوسطة ، أساليب التقيضين المتطرفين: المحافظة والراديكالية • ومن علامات ذلك ما يتجلى في الاستخدام الحالى للمصطلحات العصرية في الاعلانات شبه الشعبية وصور المجلات • ولا يخفى أن بعض أنواع الفن تروق ذوق الصفوة الممتازة والعامية كليهما • مثل أفلام والت ديزنى وموسيقى « الجاز التقدمية » •

ويتوقف الكم والكيف لانتاج الفن في ديمقراطية تحررية على عوامل كثيرة ، بالإضافة الى النظام الاجتماعى والسياسى فى حد ذاته • فهما يتوقفان من ناحية على ثراء البلد ورخائه • ويتوقفان من ناحية أخرى على ما ورثه من التقاليد الثقافية والأذواق الفنية وهذه قد تنقل عن حقبة أبكر لها نظام اجتماعى مختلف تماما • خذ مثلا ، روسيا الشيوعية ••• فانها تحفظ الى حد ما بموسيقى روسيا القيصرية ورقصاتها وفن عمارتها ، ويعلم القراء أن فرنسا وإيطاليا الجمهوريتين والملكيات الدستورية ببريطانيا العظمى وهولندا والأقطار الاسكندنافية كلها تراث ، وتبنى الى حد ما على فنون وأذواق العهود السابقة التى هى أكثر أرستقراطية • والولايات المتحدة الأمريكية تراث كثيرا من التقاليد الفنية من أوروبا وغيرها كما أن لديها الآن الثروة التى تهيم لها البناء فوقها • ولكن تقاليدنا القديمة أيام زحفها نحو الحدود لم تكن موائمة لتشجيع معظم الفنون • فلم يكن موظفوها ولا دافعوا الضرائب فيها قد بلغوا آنذاك نفس مستوى التعليم الذى بلغه نظراؤهم فى فرنسا ، وبالتالي لم يدركوا قيمة الانفاق على الفن بوصفه

رصيدا قوميا من وجهتي النظر الاقتصادية والثقافية • ولكن حدث فى السنوات الأخيرة أن اندفع الناس فى سرعة مذهلة نحو استيراد الفن من سائر العالم ، وجمعه وأدائه وتعليمه ومحاكاته بل التفوق عليه اذا أمكن ذلك وأخذ المفهوم المقدس للتقدم والنجاح فى الاتساع ليشمل مجال الفن - ومع هذا فإن سمات الديمقراطية الرأسمالية لا تزال راسخة باقية فى التأكيد على القيمة الشرائية لأعمال الفن والمبالغ التى تدفع للفنانين الشعبيين ، كما تتجلى أيضا فى المبالغ التى تدفع فى الاعلانات وغير ذلك من الفن التجارى والصناعى •

وتحاول الدولة الديمقراطية الأصيلة أن تكون مجتمعا حرا مفتوحا الى أقصى حد مستطاع ، وتحفظ مع هذا بوجودها ونظمها الأساسية المرعية ومعاييرها الخلقية • على أنها تعتمد ابان الأزمات الجائحة ، والمخاطر التى تتعرض لها من الداخل أو الخارج ، الى تقييد الحريات الفردية وحقوق الأقليات من بعض النواحي • ولكنها لا تلبث أن تغيرها بأسرع ما يمكن فور زوال تلك الظروف ، على أن الواقع أنه يحدث الآن الى حد أقل قليلا أن تلك الحقوق ، بما فيها من حق حرية التعبير والنشر والأداء العلنى فى الفنون ، تخضع للتحديد فى الأوقات العادية بطرائق يعتبرها الجمهور ضرورية • وتشمل هذه الطرائق القوانين التى تمنع لمنع السب البذئ والطعن والتحريض على الشغب والدعوة الى قلب نظام الحكم بالعنف ، كما تتضمن فرض الرقابة أو المنع التام على الأعمال الفنية التى تعد بالغة الفحش • على أن المعايير تتغير فى هذا الصدد كما أصبحت أقل صرامة فى السنوات الأخيرة • اذ تتاح جميع أنواع الفنون للطلبة الناضجين لكى يقوموا فيها بعمليات الدراسة والبحث • ولا تزال بعض الأفلام قاصرة على البالغين فقط • على أن هذه القيود يترك البت فيها فى الأغلب لسلطات الولاية أو للسلطات المحلية • والنظام الاجتماعى الذى يشدد التأكيد على الحرية - لا الوحدة والنظام - يغلب عليه الميل الى الافلال شيئا فشيئا من نواحي الاجبار والتقييد فى الحقل الثقافى • والشغل الشاغل للنظام العام

انما هو بصفة رئيسية الاهتمام بوقاية الحياة والصحة والممتلكات وتنفيذ حد أدنى من التعليم الأساسى • ومع هذا فإن رأى العام يبذل ضغوطا قوية تهدف الى جمع الشمل فى نطاق فكرى واحد أى الى سيادة الانسجام • فهناك ضغط على الصناعات التى تقوم بانتاج وتوزيع الفن على الجمهور العام كالسينما والتلفزيون ، حتى تطور معاييرها وتكون رقية على نفسها • وللجمعيات الكنسية نفوذ ضخم فى دعم أركان فضائل الأخلاق التقليدية • وذلك بينما التجار المهتمون بالاعلانات والعاملون بالأسواق كثيرا ما يرون أن مصلحتهم وأرباحهم تحتم عليهم الانسجام مع الاتجاه العام وان لم يجبرهم أحد على ذلك • وربما حدثت حالات استثنائية بارزة ، ولكنها تثير جدلا حامى الوطيس •

ويبدو أنه ليس هناك سبب قاهر يدعو ديمقراطية لبرالية - ان كانت مزدهرة آمنة ملئة بالقيم الانسانية للحياة - أن تقصر دون انتاج الفنانين الخلاقيين الممتازين وتطوير روح التدوق لأعمالهم • غير أن الفن ينبغى له أن يدخل مضمار المنافسة التماسا لوضع رفيع بين كثير غيره من المتع والقيم ، سواء منها ما كان فكريا أو غير فكرى • وفى امكان الهيئات القوية والفنية مساعدة الفن فى خوضه غمار المنافسة ، وأعنى بتلك الهيئات : مؤسسات الوقفيات والجمعيات والمكتبات ومتاحف الفن ، والمسارح والفرق الموسيقية - وما مائلها - التى أخذت تظهر فى هذه الأيام، وفى اعتقادى أنه من حيث الكم والكيف ، تستطيع الديمقراطيات أن تأمل فى أن تنافس المنجزات الفنية التى بلغتها النظم الاستبدادية والاقطاعية ، بل أن تتفوق عليها • وان كنت أشك فى أنها مستطية احراز تماسك مماثل ومعاادل فى الأسلوب القومى أو اصرار معاادل فى تطوير الفنون على امتداد خط واحد مستمر • ذلك أن روح الديمقراطية أكثر مواممة للتسويق والتجديد ، وللتعبير الحر التجريبي لكثير من الطرائق المختلفة لتناول موضوع ما ، منها الى الكمال القسرى لطريقة واحدة لتناول الموضوع • وهذا القول يصدق حتى على الديمقراطيات الصغيرة شديدة التجانس

بشمال أوروبا كما أنه يصدق أكثر كثيرا على الدول الديمقراطية الكبرى المتنوعة العناصر . فعندئذ سوف يكون التمايز لا التكمال ، هو على الأرجح نقطة الاهتمام الميزة لهم فى الفن ، وذلك ما لم (أو حتى) تنزع الديمقراطيات بصورة أقوى الى التكمال فى الميادين الاجتماعية والسياسية ونغيزها من ميادين الثقافة .

ومهما يكن من أمر ، فغالبا ما يتخذ التمايز الثقافى فى الدولة الديمقراطية شكل تغيرات سريعة متقلبة فى النمط السائد (الموضة) فى الشعب كله لا شكل تنوع فردى فى الذوق والتعبير الخلاق فى أية فترة ما . والتمايز بهذا الوصف ، يستقيم مع قدر كبير من التناسق خلال كل فترة متعاقبة من الفترات . وهذا يصدق بوجه خاص بين الأسر التواقفة لأن تكون عصرية فى مناصرتها ورعايتها لأحدث الأساليب . على أنه حتى فنانون الطليعة فى الديمقراطيات يظهرون أحيانا ميلا جماعيا الى اتباع الراديكاليين من قادة أحدث الأساليب تحت انطباع خاطئ . بأنهم قوم فرديون . (Individualistic)

وفى نفس الحين ، ينتشر عن طريق الفنون اتجاه نحو التنظيم الواسع النطاق المالى والتجارى والصناعى . وهو اتجاه يتطلب جماهير ضخمة من الناس من مستويات اقتصادية وتربوية متفاوتة ، وينتشر هذا الاتجاه من وسائل الاعلام كالراديو والتلفزيون والفيلم السينمائى ومن الاسكان الشعبى العام وتخطيط المدن ومكاتب الحفلات الموسيقية (الكونشرتو) ونشر الكتب والمجلات واستنساخ اللوحات . على أن التنظيم الواسع النطاق على مستويات الملكية والإدارة واتحادات العمال كثيرا ما يجنح الى زيادة تكاليف الانتاج والأداء . وعندئذ يصبح من العسير كثيرا على الفنان الفرد أن يتدع جديدا أو يعمل شيئا على سبيل التجربة لجمهور صغير ، وربما صح أن فنانيين يعملون فى خدمة هيئات ضخمة ويروقون لذوق جماهير غفيرة يتلقون أجورا سخية ، على حين أن ملحن احدى السمفونيات أو

مؤلف أحد كتب الشعر ، ربما اضطر أن يدفع جميع نفقات نشر عمله
بغير كبير أمل في عائد يعود عليه مالم يصبح شهيرا • وفي الوقت نفسه وعلى
النقيض من النزعة نحو التقنين تحاول بعض المؤسسات التي تتلقى الهبات
أن تمول الصغير المجهول ، والرائد المنزّل في محراب الفنون • وهكذا
لا تنفك تيارات الضغوط والضغوط المضادة في أى نظام ديمقراطى تنتقل
وتعيد ترتيب صفوفها بلا انقطاع •

١٠ - الديكتاتوريات الحديثة : الفاشية والشيوعية

فى الزمان الماضى ، كانت الديكتاتوريات عادة فترات فاصلة يتولى فيها
رجل واحد الحكم بين نظامى حكم أثبت وأرسخ • وقد ظهرت
الديكتاتوريات بعد انهيار الملكيات ، التي لانت قناتها وأصبحت عاجزة عن
تحقيق مطالبها فى السلطة ، وذلك كما حدث فى قيام كرومويل و نابوليون •
وظهرت الديكتاتوريات أيضا بعد انهيار الجمهوريات ، التي شلتها الخلافات ،
شأن أثينا قبل عهد فيليب المقدونى وروما قبل يوليوس قيصر • وكثيرا
ما سبقت الديكتاتوريات حكومات أوليجركية لا يلبث رجل فيها حتى
يقتصب السلطان من فم الآخرين • وربما يحدث فى بعض الأحيان أن
تعيّنها عودة الى الملكية الوراثية : اما أن تكون ملكية الديكتاتور باعتباره
مؤسسا لأسرة مالكة جديدة أو ملكية ترجع فيها الى العرش الأسرة المالكة
الشرعية السابقة ، وكثيرا ما يتم اعلان الديكتاتوريات ، على أنها وسيلة
مؤقتة لاسترداد النظام ، وربما قصد منها ذلك • غير أن من العسير على
من يرقون معارج السلطة العليا عن طريق العنف - وبذلك يخلقون
العديد الجم من الأعداء - أن يتخلوا عنها قانين راضين أو مطمئنين آمنين ،
مثل الواحد منهم مثل من يقبض على أسد من ذيله • ثم ان ممارسة السلطة
المطلقة تشكل عادة فى النفس ، وقد يستمتع بها المرء بشكل لا يتسع له
التخلى عنها بغير كفاح •

وتشارك ديكتاتوريات القرن العشرين مع الدكتاتوريات القديمة في نواح كثيرة بما في ذلك ما يعلنه زعمائها من أنها اجراء مؤقت وأنها خطوات نحو شكل أفضل من الحكم المستقر ، الذي يتولى فيه الشعب ، أو خير عناصر الشعب ، الحكم في هدوء وسلام وبموافقة الشعب كله . ووصل كثير من الدكتاتوريين الى السلطة على أنقاض ملكيات ولت ، كما حدث في ألمانيا والروسيا أو على أنقاض جمهوريات ضعيفة ، درجت كما حدث في الصين . ومنها مايشكل نكوصات جزئية عن الحكم النيابي الى الحكم العسكري الامبراطوري المستبد . وهي تختلف عن الصنف الثاني في تجنبها أو تأجيلها العودة الى الملكية الوراثية وفي الاحتفاظ ببعض مظاهر الحكم النيابي . ويعتمد حكم الدكتاتور أو حكم مجلس القيادة الدكتاتوري ، اعتمادا محقوفا بالمخاطر على الهيمنة على أوليجركية أكبر قليلا ، تتألف من القادة العسكريين ورؤساء الأحزاب الذين غالبا مايتأثرون سرا بعضهم ببعض . ويرتكز الحكم الفاشي ، من الناحية النظرية على الأقل على طبقة الملاك والمديرين المناهضة لسيطرة العمال . أما الحكم الشيوعي ، فيقال عنه انه يستند أولا وقبل كل شيء على عمال المدن والفلاحين . ولكن الواقع العملي أن هناك تشابها كبيرا بين النظامين ، فان كلا منهما يتجه الى تنمية بيروقراطيته الخاصة به مستخدما عناصر تنسب الى طبقات مختلفة سابقة . ولزام على كل منهما أن يكتسب شيئا من تأييد الكتل الجماهيرية ، وكذا المفكرين والمديرين ، وغيرهم من المشتغلين بمقولهم . وقد يخلف دكتاتور شيوعي آخر فاشيا بانقلاب عنيف أو بالعكس ، وقلما يكون التغير أبيض خاليا من سفك الدماء .

وعلى أية حال ، فان الدكتاتور الحديث ، يدرك ضرورة الاسراع فورا في بناء جهاز عسكري معقد وادارة بيروقراطية تحت سيطرته . وربما اتخذ دستورا تحرريا ديمقراطيا ، ولكنه يظل في واقع الأمر دستورا معطلا الى أجل غير مسمى . وفي الحين نفسه تتزع كل من الدولتين : الفاشية والشيوعية أن تكون « مغلقة » خلافا للديمقراطيات المفتوحة .

وهي مغلقة نسبيا من الداخل ازاء التعبير عن الآراء المعارضة لنظام الحكم وعقيدته ؛ كما أنها مغلقة من الخارج حيال دخول مؤثرات خارجية بل ربما ازاء حرية مواطنيها فى السفر . على أن هذه النواحي تخضع لتنوعات كثيرة بين أنواع معينة من الأمم ، وعندئذ قد يعتمد نظام الحكم الى تشديد قبضته أو ارخائها بصورة تناسب والأخطار السائدة التى تهدده من الداخل أو من الخارج . والدكتاتورية الشيوعية - شأن الفاشية - لها عادة نظام حزبى ، قوامه حكومة أقلية مستبدة متراسة الوحدة (totalitarian, monolithic) حزب واحد لا غير ، يحتوى على نخبة من مجموع السكان . وتنشأ الخلافات حول السياسة ولكنها تصوى عادة على مستوى عال بطريق التصويت أو التآمر أو العنف داخل الدائرة الأوليجاركية ، ويسمح بتوجيه انتقد الى صغار الموظفين وذلك فيما يتعلق بتنفيذهم الأهداف المقررة ، وكثيرا ما تتطلع الدكتاتوريات نظريا الى مستقبل مشرق تنعم فيه البلاد بالرخاء والسلام ، فتهفو الشيوعية الى قيام دولة فاضلة (يوتوبيا) ، خالية من الطبقات مبرأة من الثورات ولكنها تستمتع بنمو مستمر ، والفاشية والشيوعية كلتاهما تكون فى بعض الأحيان غامضة حول الزمن والتفاصيل اذ هما أشد انشغالا بالمراحل الأولى ، وتنزع الشيوعية الى تصورهما على أساس دولة الرفاهية المترعة بالمزايا التى تسبقها الحكومة ، وهى تصور المراحل الأولى على أنها عملية تدريجية لصنع البلاد بصيغة اشتراكية (socialization) على نحو مطرد ، بما فى ذلك القضاء على آثار المشروعات الخاصة كما هو الشأن فى الزراعة .

والدكتاتورية الفاشية شأن أسبانيا تحت حكم فرانكو ، تعتمد فى الأرجح الأغلب الى استئثاره الوازع الدينى الكنسى أكثر مما تفعل الدكتاتورية شيوعية حيث يشتهر النظام الشيوعى بسمته اللاحادية التقليدية . وكثيرا ما كانت الكنائس متحالفة مع الملكية والرأسمالية كما هى حال فرنسا والروسيا فى القرن الثامن عشر ، ومن ثم فإن أية ثورة «بروليتارية» تنزع فى البداية الى معارضة هاتين الهيئتين جميعا .

على أن طرازي الديكتاتورية كليهما ، جنبا الى جنب مع الدول الملكية والديمقراطية قد قبلا في بعض الأحيان المذهب التطوري بوجه عام ، بما في ذلك التطور الاجتماعي والثقافي . على أنهما ينزعان الى تأويله على أساس افتراضاتهما وأهدافهما الخاصة . وقد رأت نظريات دارون كلا من فلاسفة الفاشية والشيوعية ، بما حوت من فكرة بقاء الأصلح عن طريق الكفاح العائلي المرير . غير أن كلا منهما ، بطبيعة الحال يعتبر أن جماعته وايدولوجيته هما الأصلح . فكل يتطلع الى القضاء على كل منافسيه أو الى السيطرة عليهم . والمذهب التطوري ، كما لاحظنا ، لا ينطوي على أى من هذه الطرز أو الايديولوجيات السياسية ، كما أنه ليس مرتبطا بها أى ارتباط جوهري . فهو مذهب قابل للتكيف بالمثل مع فلسفات سبنسر وديوى الليبرالية الاجتماعية .

وتتزع الدكتاتوريات العنصرية الى استخدام العلم وسيلة لدعم نظم حكمها : غير مقتصرة فحسب على العلوم الفيزيائية والتكنولوجيات بل تتجاوزها الى علم النفس وعلم الاجتماع باعتبارها وسائل وأساليب للتأثير على عقول الجماهير داخل الوطن وخارجه . ويستخدم الفن بطريقة منظمة كوسيلة نفسية اجتماعية Psycho-social ، - وذلك في الغالب - لغايات سياسية سمتها الاضطهاد والعدوان . وفي نفس الحين وبفس الطريقة ، يجرى استخدام الايديولوجيات والنظم الدينية والفلسفية وسائل لغايات عملية ، على نحو يتسم في كثير من الأحوال بالحاد ساخر أشد مما كان في الامبراطوريات القديمة . ومن أجل أغراضه ومآربه يعمد الدكتاتور المعاصر الى استخدام أية ايدولوجية تكون أليق للسيطرة على الانجاسات والمواطن العامة بين أفراد شعبه والشعوب الأخرى . والايديولوجية الرسمية في الدول الشيوعية هي التعاليم الماركسية ، أما في الدول الفاشية فقد تكون الايديولوجية الرسمية ظاهريا مسيحية أو اسلامية . على أن الايديولوجيات الأجنبية تلقى نصيبها من الدراسة أيضا من حيث آثارها في تقوية أو اضعاف نظام حكم منافس . والدولة

الاستبدادية المطلقة تعتبر الحرية والفردية والشكلية الأسلوبية (stylistic formalism) ومذهب اللذة المستهتر في الفن في ديمقراطية لبرالية ، ضربا من عوامل بث الضعف في المجتمع . فهي تفضل أن يكون الفن قابلا للفهم وأن يروق الجماهير ، على أن يحمل الرسالة المرغوبة : رسالة الطاعة ومطابقة الجماعة .

ويجنح الدكتاتوريون المعاصرون ، فعل القدمات منهم ، الى استخدام الفنون وسيلة لتدعيم نظمهم عن طريق نشر مبادئهم في عقول الجمهور . فحالما يستقر غبار الثورة يعود الفن من جديد تحت الرعاية ويخضع لنظام صارم ، نعم حدث في الماضي أن ازدهر بعض عظماء الفنانين في ظل ظروف دكتاتورية نوعا ما كما جرى في عصر النهضة بايطاليا . غير أن من العسير على الفنان المصري أن ينجح بعد أن تتسم نسيم الحرية وعرف كيف يتذوقها ، ويتوقف الشيء الكثير على الفرد نفسه . فان أوغسطس قيصر وآل مديتشي ، ونابليون ولينين كانوا رجالا ولوعين بالفن والمعرفة ، وكذلك كان بعض أتباع هتلر المقربين وان لم يد هو وستالين اهتماما يذكر بهذا الجانب من الحياة .

وتتجه الفاشية والشيوعية جميعا الى تشجيع الفن الواقعي نوعا ما ، الذي يسهل على الجماهير فهمه والاستمتاع به ، والذي أدخل عليه من من التغيير ما يزكي النظام القائم وأبطاله ويضفي عليهم صفات مثالية ويصور أعداءه في رسوم كاريكاتورية ساخرة . وقد يحدث أحيانا ، كما هو الحال بالروسيا ، أن تتغير السياسة بتغير الأبطال . وتنتج كثير من اللوحات في شكل ملصقات كوسيلة لنشر تعاليم الدولة . وربما تغير هذا الوضع اذا (ومتى) تراخت قبضة النظام ككل وتحول الى اللامركزية ، الأمر الذي يسمح بقدر أكبر قليلا من حرية التعبير للفنانين والمفكرين . ومع أن الشيوعية تعد دولية من حيث المبدأ ، فان الدول الشيوعية كثيرا ما شابته الدول الفاشية في تشجيعها احياء الفنون التقليدية القومية والمحلية .

وهذه الفنون عادة طيبة في جملتها وتعمل على تدعيم الوحدة القومية . وقبل اندلاع الحرب العالمية الثانية ، استنكر الزعماء النازيون الألمان ، طراز العمارة الحديث ذا السقف المسطح وربطوا بينه وبين مذهبى العرى والتحرر (الليبرالية) . وأطروا بدلا منه ، الطراز القوطى الألمانى بكل ما يرتبط به من ذكريات القومية المحافظة . ولم يفت الروسيا السوفياتية أن تشجع الرقصات المحلية السلافية (ethnic) والأغاني الشعبية (الفولكلورية) وذلك على أسس مقرر . ويلاحظ أن نظم حكم الدكتاتورية ، التى تتبع آراء أفلاطون ، لا تشجع فى العادة الرومانتيكية الحزينة ، المترعة بالحنين ، المتجلية فى موسيقى الفجر وغيرها من الفنون الشعبية السابقة على الثورة . وهى تؤثر الموسيقى الناشطة القوية الايجابية البناء ؛ لأنها تثير الحماس فى القلوب ، سواء الحماس العسكرى أو الحماس للعمل ، وكثيرا ما يتلقى الفن الذى تعده هذه الدكتاتوريات موائما للاتجاهات الصائبة - بما فى ذلك الفن الكلاسيكى الجاد الغابر - مساعدات مالية على نطاق قلما كان له نظير فى الديمقراطيات المتحررة . فتغدى الأموال فى سخاء على المسارح وقاعات الحفلات الموسيقية (الكونشيرتو) ودور الأوبرا وصالات العرض والمكتبات ومهرجانات الفنون . أما الأساليب والقطع الفنية القديمة الممتازة فيعاد شرحها ، بل تحرر من جديد أحيانا من وجهة نظر المبادئ السياسية والجمالية المعتمدة رسميا .

والدولة المغالقة لا يوجهها المستهلك وانما توجهها الحكومة فى شئون الفن وغيره من السلع الاستهلاكية . فالناس يتلقون ما ترى الحكومة أنه نافع وخير لهم وكثيرا ما يخصص للفن نصيب من الدخل القومى يتناسب وقيمه بوصفه وسيلة لغايات اجتماعية .

أما وقد قيد على هذا النحو التمايز الفردى والمحلى فى مضمون الفنون ، فانها تنزع الى مسايرة الخط الواحد أكثر مما يجرى فى الدول

الديمقراطية • وهناك أيضا نزعة نكوصية تتجه نحو التبسيط فى نواح معينة عندما يساعد هذا التبسيط الجماهير على استمتاع أيسر وتذوق أسهل • على أن الأشكال الوظيفية المجردة البسيطة التى أنتجتها بعض أساليب القرن العشرين - وبخاصة فى العمارة - ليست على الدوام ممتعة للجماهير ولا قوية التأثير فيها ولا مؤدية الى الاتجاهات المرغوبة • وظهر بعد نشوب الثورة الروسية وبعد اجراء بعض التجارب على أساليب فن العمارة التى ابتدعها فرانك لويد رايت وغيره من المحدثين ، ميل الى احياء الطراز الكلاسيكى الجديد (neo-classicism) والباروكى الجديد (neo-baroque) ، وهما طرازان متقنان تجليا فى الأبنية العامة للمعهد القيصرى • ثم ان الطرز الوظيفية المعصرية المتخصصة تستخدم فى بعض الأحيان كذلك • وتعرض الشئ الكثير من أعمال التصوير والنحت المصنوعة على الطراز بعد التأثيرى (post-impressionist) والتعبيرى والتحريرى لاستنكار زعماء النازية والشيوعية فنتوها بأنها شكلية منحلة منحطة ، لا تليق الا لثقافة متدهورة ، واتخذ هؤلاء الموقف نفسه نحو الواقعية والتفأولية المريبة الدنيئة ، من ذلك الطراز الذى ساد فى القصص الروسى قبل الثورة وانتشر فى بلاد الغرب الديمقراطى •

وليس من الضرورى أن تكون هذه الاتجاهات والسياسات المحددة نحو الأساليب فى مختلف الفنون ، دائمة لا يتطرق اليها تغير • بينما ترى الدكتاتوريات واقعة أكثر من الديمقراطيات تحت الرقابة وجامدة بما يقع عليها من ضغط ، فانهما قادرة على احداث تغيرات سريعة مفاجئة فى كل حقل بقصد مواجهة أى تغير يطرأ داخليا كان أم خارجيا ، وربما أشار هذا بسهولة الى أن من الأنسب حدوث انتقال فى الفن نحو الشكلية أو أى طراز آخر لم يكن قبل ذلك موضع الرضى أو نحو منح الفنان قسما أكبر من الحرية فى النواحي غير السياسية من عمله ، فان مضت الأمة شوطا بعيدا نحو الحرية كفت عن أن تكون دكتاتورية ، فمئذ تكون قد توقفت عن أن تكون دولة فاشية أو شيوعية من الطراز الحالى • على

أن هذه الطرز جميعا عرضة للتغير التطورى ، ولا يمكن لأى منها أن تتجمد الى ما لا نهاية •

١١ - العيوب الثقافية للوحدات السياسية الكبيرة : المركز الموائم للوارث الصغير المستقل

لماذا يعجز التطور الفنى فى أغلب الأحيان عن أن يساير التطور السياسى والاجتماعى ؟ • ولماذا يبدو فى الأغلب كأننا يبلغ ذروته من الأصالة والكيف فى مرحلة مبكرة نسبيا من تاريخ شعب من الشعوب ، وفى وحدات سياسية صغيرة نسبيا مثل أثينا وفلورنسا ؟ ولماذا يحدث كثيرا أن شعبا من الشعوب يتدع ويحدد - فى مرحلة مبكرة من تاريخه - كل المسالك الأساسية لتقدمه فى المستقبل ، بحيث تبدو المراحل التالية وكأنها تابعها حتى النهاية بطريقة تتسم الى حد ما بالمحاكاة وانتقاء الأفضل ؟ وترى لماذا يعقب المزيد من التوسع السياسى حتى تتحول الى أمم معقدة مركبة ، نقص فى العبقريّة الخلاقة ، وظهور أعمال عملاقة براقّة مبتذلة سوقية مثل التى ظهرت فى أواخر أيام الامبراطورية الرومانية ؟

هذه أسئلة محيرة ، كثيرا ما توجه الى مؤرخ الثقافة • وهى توحى بأن التطور الفنى لا يستطيع أن يسايره ، من حيث القدرة الخلاقة على الأقل ، التطور الاجتماعى والسياسى ، وأن القدرة الخلاقة - وأعنى بها العقل الشاعرى كقيض للعقلية العلمية والادارية - انما هى بالضرورة ظاهرة تتسم بها الحضارة المبكرة ومحتوم عليها الفناء مع تقدم التطور فى مسيره • والحق ان كثيرا من فلاسفة المؤرخين المشائمين قد أقاموا أبحاثهم على امتداد هذه الخطوط •

ان الافتراضات المتضمنة فى هذه الأسئلة هى موضع نقاش وجدل • وهى تنبثق من المذهب القديم المألوف القائل بالانحلال عن « عصر ذهبى » وكذا من النزعة الى اضافة صفات مثالية على العصور القديمة ، فلم تكن أثينا أو فلورنسا فردوسا للفنانين أو الفلاسفة • بل ان كثيرا من تطورات الفن

الهامة الأصيلة تمت فى عهود الامبراطوريات العظيمة كما هو الشأن فى المباني العامة والخاصة التى شيدت فى روما فى عهد هادريان • وقد طورت الأمم العصرية العظيمة الموسيقى الاوركستراية والمسرح والسينما والقصة • ويمكن أن ينعم الفن بمزايا أمة كبيرة فى ظل حكومة مستتيرة، ولا تقتصر هذه المزايا على الدعم الاقتصادى وأوامر التكليف للقيام بالأعمال الباهظة النفقات ، ولكنها تشمل أيضا المزج العالمى بين الأساليب والثقافات واثارة الاحتكاك مع مختلف العقول • ويمكن أن تزدهر فى دولة كبيرة كل أنواع الفن بما فى ذلك النوع المنمق والمهذب وكذا الدنى •

ومع ذلك فإن للصورة وجهها آخر • ذلك أن الدولة الكبرى تلازمها بعض العيوب • فالأمم الضخمة غير المتجانسة مثل الامبراطورية الرومانية والبريطانية - وخاصة عندما تهددها أخطار العصيان من الداخل والعداوان من الخارج - تحس بالحاجة الى توجيه أكفأ رجالها الى الوظائف الادارية المعقدة : وظائف الادارة العامة والكنسية (الاكليريكية) والحرب والتجارة والتكنولوجيا الهادفة الى المنفعة • وليس ثمة سبيل لمعرفة كم من العباقرة المحتمل ظهورهم فى الفن قد صرفوا عن اتخاذ الفن مجالا لحياتهم الى مجالات أخرى •

ويحدثنا كثير من الفنانين عن كفاح خاضوه فى مستهل حياتهم مع رغبة والديهم فى ارسالهم الى حقول أخرى للعيش ، مثل احتراف القانون أو التجارة • وأغلب الظن أن كثيرين غيرهم قد استسلموا لارادة الوالدين • ويميل علماء النفس فى أيامنا هذه الى الاعتقاد بأن القدرة الفنية ليست فريدة بصورة خالصة وانما هى استعمال خاص للقدرات التى يمكن استخدامها بطريقة أخرى ، وقد أظهر كثير من عظماء الفنانين قدرة واهتماما فى حقول أخرى أيضا • وعندما تتجه نسبة عالية من أفضل عقول قطر ما الى الفنون كما حدث بكل من أثينا وفلورنسا ، فإن ذلك يرجع نوعا ما الى الضغوط والاغراءات الاجتماعية المعاصرة • وعندما يحقر

شأن الفن ويبخس جزأه المادى ، فقد يتجه كثير من الشباب الذين لم يقر قرارهم على شىء الى ناحية أخرى تبشر بخير أوفى ، اما من تلقاء أنفسهم أو نتيجة ضغط عائلاتهم عليهم • وان الميل الفطرى الى الفنون قد لا يكون من القوة بحيث يؤرجح الميزان • وفى الأمم ذات التوجيه المركزى ، مثل الامبراطوريات القديمة والديكتاتوريات العصرية ، يرسل الشبان والشابات الى الأعمال المطلوبة لها ، دون مراعاة لميولهم الشخصية وما يفضلونه • ولم تكن الفنون عادة أقرب السبل الى الثراء والرقى الاجتماعى • وقد كانت تلقى غالبا - وان لم يكن دائما - احتراماً واهتماماً بكل من أثينا وفلورنسا ، من كل من الجمهور ومن رجال الدولة من أمثال بريكيليس ولورنزو دى مديشى • وكان هناك اقبال منتظم نوعاً ما على الفنون رغم أن ثوابها كان محفوفا بالمخاطر • ولم يكن من الضروري فى ثقافة صغيرة ذات اكتفاء ذاتى ، أن يدفع تقسيم العمل الى مدى بعيد ، ولم يكن هناك افراط فى التخصص فى الفنون • ومن ثم كان فى إمكان الرجل من هؤلاء أن يجرب يده فى استخدام خامات Media وتقنيات مختلفة كما فعل ليوناردو دافنشى • فكان فى إمكان من ليسوا بفنانين أن يتصلوا بسهولة بعدد من الفنون ، ولو على الأقل فى نطاق الطقوس الدينية • ثم ان المهرجانات المدنية بما حوت من ألعاب رياضية ورقصات وأغان ومسرحيات وتدرجات عسكرية كانت تجذب اليها الفتيان أقوياء البنية من أبناء الطبقات العليا • وكانت الدولة الصغيرة فى حاجة فى كثير من الأحيان الى أن يقضى الشبان القادرون كل حياتهم فى الخدمة العسكرية أو الحكومية • ذلك أن جميع المواطنين الأحرار كان فى إمكانهم أخذ أدوارهم فيها مع الاستعداد التام لتلبية الدعوة فى أوقات الطوارئ • ومع نمو الدولة أصبح جيش المواطنين غير واف بالفرص ، ومن ثم تطور جيش دائم من جند محترفين جنبا الى جنب مع بىروقراطية مدنية •

ويلاحظ أن الكثير من انتاج الفن الخلاق لكل من اليونان وروما وانجلترا وفرنسا وهولندا وبلجيكا وألمانيا قد تم قبل أن تمضى هذه البلاد

شوطا بعيدا فى طريق بناء الامبراطوريات مع كل ما يقتضيه ذلك من سحب الأكفاء من الرجال ودفنهم الى مضمار الادارة العسكرية والتجارية والاستعمارية . ومعروف أن بناء الامبراطوريات على نطاق واسع على يد الأمم الأوربية العصرية بلغ ذروته أثناء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ويصف كيلنج المرحلة الأخيرة من هذه العملية فيما سطر من قصص حول البريطانيين بالهند . ثم ان بعض روائع الأدب الذى أنتجته أمريكا الشمالية ظهر قبل أن ينتشر جهاز الادارة الأمريكية المعقدة وهو جهاز وضع لمجتمع صناعى . وجدير بالذكر أن الدولة المركزية المترامية الأطراف عبر القارة تنزع فيها المهن الثقافية الى أن تصبح لا شخصية مجردة من الاحساس الشخصى ، يسيطر عليها الخنوع للبيروقراطية . فيقع الناس فى فخاخ الهيئات الضخمة والمشروعات الجماعية مثل السينما أو التلفزيون مع تقسيم الواجبات ثم اعادة تقسيمها الى أجزاء أصغر وتقل أمامهم فرص صنع انتاج كامل أو تلحين سوناتا أو تأليف مسرحية بسيطة وتقديمها أمام عدد قليل من النصارى الممولين القادرين على التمييز . فان نفقات انتاج مسرحية أو فيلم سينمائى بأمريكا فى هذه الأيام جد فادحة تثبط همة كل منتج لا يطمئن الى شدة اقبال الجماهير على عمله . والحياة فى المدن مكتظة بما لا حصر له من ملهيات ووسائل تسلية لا تدع وقتا ولا مجالا للتخيل الهادى ولا للاجادة فى الصنعة .

ولا ريب فى أن مجرد العيش فى مجتمع صغير بدائى ليس كفيلا بأتاحة فرصة فنية أو فكرية . والعيش هنا بالموازنة بالعيش فى الحواضر الكبرى يفتقر الى الموارد والخوافز . فقد لا يتوافر للمرء القدر الضرورى من المهارات والأدوات أو من التقاليد الحضارية العظيمة . وليس من الضرورى أن يقوم الرعاة المستضيئون بنور النجوم والفلاحون الصغار العاملون فى المروج باتاج الأفكار العظيمة ولا كتابة الشعر الممتز .

على أن هناك امكانية ثالثة ، كانت فى بعض الأحيان مشهدا لازدهارات

خلافة عظيمة • وتلك هي الحالة التي تربث فيها دولة صغيرة ذات جهاز إداري بسيط ، الثروة الثقافية المتراكمة لأهم أخرى أقدم منها وأكبر • وهكذا أصبحت أثينا لعصرها الأول اناء تدفق فيه تدفق البائل في القمع ، قدر كبير من فن وديانة وعلم مصر والشرق الأوسط • وانطبق نفس هذا الأمر الى حد ما على اسرائيل ، على أن اسرائيل احتقرت ونبذت كثيرا مما يحيط بها من ثقافات ، وخاصة ثقافة مصر وبابل وروما باعتبارها فاسدة ووثنية • وعزفت عقيدتها المقدسة عن أن تشجع جميع أنواع الفنون التافهة المبتذلة • وأدى ما فرضته من حظر على تمثيل المزيئات بالصور والنحائ الى انصراف الكثير من الخيال الفني الى الأدب الديني • وحدث في بعض أيام حياتها (كعهد سليمان مثلا) أن كان لها مسؤوليات إدارية معقدة وعمارة معقدة ولكن لم يكن لها شيء من ذلك في أوقات أخرى • ومن المعلوم أن البندقية وبادوا Padua وسينا وميلانو في عصر النهضة كانت في بعض الأحيان دول مدن مستقلة • وقد ورثت أيضا متزايدا من الحضارة الكلاسيكية التي اكتشفت من جديد ، فضلا عن الحضارة العبرانية المسيحية ومعها بعض تعاليم الشرقيين الأدنى والأقصى • وكانت العلاقات الشخصية داخل تلك المدن وثيقة وان شايها الشجار أحيانا • وكان الفنان يعرف نصيره ومولاه كما كان من السهل على الحاكم أن يعرف شخصا أهم الفنون وأكبر الفنانين في مملكته •

وفي عصر امبراطورية شانج (Shang) الصغيرة تها للصين أن ترسي أسس أدبها وأن تبتدع كثيرا من التصميمات الخالدة في البرونز واليشب (Jade) ، كما أقامت أركان ايديولوجيتها الفلسفية ، والأخلاقية ، والاجتماعية والسياسية أثناء حكم أسرة تشو (Chau) وكان كنفوشيوس ولاهوتزه يعلمان الناس قبل عام ٥٠٠ ق.م. وفي عهد أسرة هان (Han) دخلت البوذية البلاد قادمة من الجنوب بكل ما حوت من ثروة من التقاليد الهندية • ومن عهد أسرة واي (Wei) فصاعدا ، أخذت هذه الروافد المتجمعة تغذي وتثير ثقافة الصين وفنها وبخاصة التصوير والنحت والأدب •

وظل احترام العلم والعلماء والذوق الجمالى قائما ابان القرون التالية ،
جنباً الى جنب مع جهاز ادارى مضطرد النمو وذلك الى حد ما عن طريق
نظام لامتحانات كان يتطلب فى موظفى المستقبل بعض الالام بالآداب
الكلاسيكية . ومنذ عهد أسرة تانج (Tang) فصاعداً ، أخذ تيار من الفن
الصينى والتقليد الصينية الهندية يتدفق الى اليابان ، وكانت وقتئذ امبراطورية
صغيرة منعزلة نوعاً ما فى حى جزرها وأدى الرخاء - الذى نعمت به
بضعة قرون على يد أرستقراطية آمنة وذات ذوق جمالى رفيع - الى ازدهار
الفنون الزخرفية والشعائرية والأدبية مدة حكم الفوجيوارا ، أى (الهايانى
Heian) المتأخر . وكان أن أسس أدبها المثل الأساسية للسمو الأدبى
والارستقراطية المهذبة أمد عدة قرون تلت ، وفيما عدا بعض غارات
أوربية موجزة الأمد قليلة العدد ، ظلت اليابان بمعزل عن الحضارة
الأوروبية حتى بلغ القرن التاسع عشر منتصفه .

وكان وضع أية دولة مدينة صغيرة مستقلة بأوروبا مزعزعا الى حد ما
على الدوام ، أجل ان أثينا استطاعت أن تقاوم لعدة قرون امتصاصها داخل
احدى الامبراطوريات ولكنها ما لبثت فى النهاية حتى خسرت صريعة ،
وظلت دول صغيرة فى ايطاليا تثبت بالبقاء حتى القرن التاسع عشر ، وحدث
بمناطق أخرى ، أن كثيراً من المدن المستقلة والممالك الصغيرة بأوروبا اتحدت
رويدا رويدا فى ملكيات عظمية ، وبديهي أن وضع الدولة الصغيرة
الضعيفة التى تستشعر الخوف الدائم من الغزو لا يمكن أن يؤدى الى العمل
السلمى . اذ أنه ربما اضطر الدولة الى تحمل أعباء عسكرية تثقل كاهلها
أو الاشتراك المستمر فى المؤامرات والتحالفات على منوال ما كان يحدث
فى أزمان ماكيافلى ، وقد يبدو أن من الضرورى لتحقيق أفضل النتائج
وجود شئ من الأمن يدوم بضعة أجيال ، وربما زودها بذلك انعزالها
الجغرافى أو ضعف جيرانها أو اتفاق الدول الكبرى على احترام استقلال
الدول الصغرى ، كما يجرى فى حالة الدولة الحاجزة (Buffer State)

ولا يمكن القول بأن مثل هذه العوامل تعد سببا ضروريا أو كافيا للإبداع والخلق الثقافي ، إذ أنه لا بد من وجود عوامل أخرى قد تكون حاسمة على نحو أشد ، فإن سويسرا والدول الاسكندنافية دول صغيرة آمنة مستقلة ورثت تقاليد حضارية عظيمة ، ولكنها لم تكن من بين تلك الدول صاحبة الفضل الأكبر على الفن العالمى •

ترى هل تستطيع أمة ديمقراطية كبيرة ، معقدة التركيب والنظام أن تكون ميدانا يوائم الخلق الفنى علاوة على تذوق فن ابتدع فى غيرها ؟ هذا أمر يصعب البت فيه ، وقد يتوقف الى حد ما على التحرر من خوف الحرب والفقر ، وسيكون من الصعب تبسيط الجهاز الادارى وذلك لأن كل أداة مستحدثة توفر عناء العمل وكل زيادة فى السلطة والكفاية تؤدي الى المزيد من التوسع الادارى • ويخصص شطر كبير من المكافآت المالية والاحترام فى الدولة الديمقراطية الصناعية ، الى أولئك الذين يرضون جمهورا أكبر • على أن الزمن والتطور السلمى قد يجلبان زيادة أخرى فيما يحظى به الفن من مكانة وتأييد ، فضلا عن المزيد من وقت الفراغ والمواد اللازمة للعمل الخلاق المتمهل • وهنا يصبح الوضع أشبه ما يكون بالأبحاث الأساسية فى العلوم من حيث أنه يحرر العامل من الحاجة الى سرعة انجاز شئ قابل للتسويق •

وقد تغير الموقف نوعا ما فيما يتعلق بوراثنة التقاليد الثقافية • ذلك أن ثقافة العالم أجمع تندفق اليوم فى جمبة كل أمة عصرية ، صغرت أو كبرت ، ترغب فى تقبلها ، ولو نظر الى الموقف على نطاق أكبر ، فإنه يشبه ذلك الذى تدفقت فيه ثقافة البحر المتوسط القديمة الى بلاد اليونان والاسكندرية وروما وبيزنطة • فتحن نرث مجموعة معقدة محيرة من الثروات الثقافية أكبر كثيرا مما يحتمل أن نهضمه ونفسره ونستخدمه ، على أننا نرث كذلك فهما علميا أكثر لطبيعة الفن وتطوره ، بما فى ذلك علاقته بالمحيط الاجتماعى ، ولعلنا نستطيع بهذه المعرفة أن نعالج معالجة فعالة مسألة استارة التطور الفنى على أفضل الطرق المرغوبة •

١٢ - هل يعبر الفن عن عصره النواحي الاجتماعية والسيكولوجية

ان القول بأن الفن يعبر عن عصره يدل ضمنا على أن أنواع الفن التي تنتج اذ ذاك تسببها أو تؤثر فيها الى حد كبير عوامل وظروف اختص بها ذلك العصر ، كما يدل ضمنا نتيجة لهذا ، على أن هناك انسجاما أساسيا واتساقا بين الفن وغيره من المظاهر الثقافية لذلك الزمان والمكان •

أما فيما يتعلق بأيهما يحدد الآخر فأمر فيه شيء من الخلاف ، غير أن الرأي المعتاد هو أن الفن انما يعبر في شكل واضح موضوعي قابل للتداول ، عن بعض أفكار معينة ومشاعر ورغبات درجت بين الناس حيناً من الدهر ولكن لم يعبر عنها بوضوح • أجل أنه ربما تمت الإشارة إليها بشيء من الغموض ، أو انطوت عليها ضمنا أفعال الناس ، أو لعل رجال العلم والفلاسفة ذكروها تجريديا أو جزئيا • على أن الأعمال الفنية تستطيع وضعها في شكل رموز محسنة وشخصية ، تجعل الناس أكثر وعيا بأهميتهم البشرية فبفضل تأثيرها تستطيع الجماعة أن تغدو على بيئة تامة بما تحاول اجتازه ولماذا ، وعلى الملم بالموضع الذي ظلت تتحرك فيه بغير ادراك لتلك الحقيقة • ولا شك أن هناك قدرا كبيرا من الحقيقة في هذه الفكرة التي أسهم كل من هيجل وكونت وكارل ماركس وتين في صياغتها • والفن يعبر فعلا الى حد ما ، عن « مناخه السيكولوجي » أي « روح العصر » •

ومن ناحية أخرى قد قيل بحق أيضا ان الفن لا يقتصر على مجرد التعبير عن الأفكار والمشاعر التي تطورت بالفعل في مكان آخر • حيث انه يساعد على ابتداعها وتطويرها (١) • فهو قوة خلاقة وليس مجرد لسان ينطق عن عصره • يقول أوسكار وايلد : « ان الحياة تحاكي الفن » ، فأين يستطيع المرء أن يجد « روح العصر » ، بأي معنى تجريبي طبيعي

(١) انظر جورج يوز : Wingless Pegasus (بلتي مور ١٩٥٠) ص ١٩٢ - ٢١٠ •

لذلك المصطلح ان هو أغفل فن زمانه ؟ والواقع أن ما يراه مؤرخ الفن أنه « روح عصر » إنما هو الى حد كبير ما يجده في فنه ثم اذا هو يلتفت بعد ذلك الى عوامل أخرى ، مثل فلسفة عصره ويبحث عن تعبيرات مشابهة ولعله عندئذ يتجاهل ما يقوم بينها من تناقضات •

وبناء على ذلك يجوز للمرء أن يقول مع شيء من الصدق ان كل عصر يعبر عن فنه • فلأثر متبادل ومتناوب ولكي نستطيع تحليله بصورة اختبارية عملية ، ينبغي لنا تجنب الفرض التقليدي القائل بأن « العصور » إنما هي في الحقيقة أحقاب منفصلة أو مراحل كلية ، تتميز احداها عن الأخرى تميزا واضحا ، ولكل منها هويتها المميزة • وهذه التحديدات ، في تاريخ الفنون والثقافة تعد على الدوام شيئا تعسفيا الى حد ما ، وعندئذ يصبح في امكان المشككين أن يحاجوا بأنه ليس هناك في الحقيقة شيء اسمه «العصر» بالمعنى التقليدي ، على أنه يتبقى بعد ذلك بعض مشاكل حقيقية •

ومن المشاكل ما ذكرناه من تونا ، وهي : هل الفن تحدده عوامل أخرى في زمانه ؟ أو هو في حد ذاته عامل يحدد غيره ؟ وثمة مشكلة أخرى ، هي : أي العوامل الخارجية أقوى أثرا في الفن ؟ • وهناك كما رأينا اجابتان رئيسيتان لهذه المسألة الأخيرة • فالاجابة الأولى التي تحظى بتأييد المثليين والثنائين ، هي أن العوامل النفسانية أو الروحانية هي الأقوى • والاجابة الثانية هي أن العوامل المادية أو الاجتماعية الاقتصادية هي المسيطرة • وعندى أن أيا من هاتين الاجابتين ليست بوافية • والواقع أنه ينبغي أن يعترف بشكل ما بكلتا مجموعتي العوامل وأن يؤخذ في الاعتبار علاقتهما المتبادلة •

ومهما تكن الشاكلة التي تفسر عليها ذلك القول البسيط ، من أن « الفن يعبر عن عصره » ، فإنه قول لا يحمل في طياته الصدق الكامل ، اذ ان الفن يعبر دائما عن بعض عصره ، وعن شيء يتجاوز عصره ، وعن شيء أقل من عصره • والفن في أي عصر يعبر عن بعض سمات واهتمامات

واتجاهات بشرية عامة حسبما تحتمه السمات الانسانية الأصلية لصانعيه
والمتفهمين به •

وهو يعبر أيضا عن سمات معينة خاصة بوضعه الثقافي المحلي الوقتي •
وهناك لوحة رسمها ايلجريكو في أواخر أيامه تتم في بعض النواحي عن
خصائص أسبانيا في القرن السابع عشر ، وفي بعض النواحي عن خصائص
بلاد الروم البيزنطية ، كما أنها تتم في نواح أخرى عن خصائص ايلجريكو
نفسه ، وبقينا ان الفن واسطة وتقنية تستطيع عن طريقه الاتجاهات الفردية
والجماعية أن تعبر عن نفسها بطريقة أوضح وأوفى من بعض النواحي منها
عن طريق أية وسائل أخرى ، وهو أيضا الذي يمكن أن ترفع فيه
مشكلات الحياة والاجابات المحتملة عنها - الى مستوى أكثر وعيا وأن تنقل
الى الغير - لا أن يشعر بها فحسب - بطريقة مبهمة عاجزة • ان كل فن
في كل مرحلة من مراحل التاريخ يتأثر أيضا بعوامل ثقافية أخرى وبالصيغ
الخاصة التي اتخذتها تلك العوامل في تلك المرحلة • ويبدو هذا الأثر على
أوضح وجه في أدوات الفن ووسائل أدائه ، أمثال الخط والألوان
والأراغين الأنوبية وآلات التصوير السينمائي • ويظهر الأثر واضحا أيضا
الى حد ما في مادة موضوع الفن : الاختيار الخاص للأفكار والصور
والأوضاع في زمن معين ، وذلك مثل ما يعتمد المصورون الى وضعه بهيئة
مثالية من صور الملوك ، ومن الأحلام الدينية بالجنة والنار ، أو المشاهد
الواقعية للمصانع والعمال •

وفي العهد الأخير ، تحول اهتمام المؤرخين النظريين ، نوعا ما عن
هذه العلاقات الواضحة الى علاقات أخرى من نوع أقل تمعنا مدركا ،
وكثيرا ما كان ذلك عن غير ادراك من الفنان والجمهور على السواء • وهذه
بوجه خاص هي الطرق التي يتهيا بها لشكل أو نمط تجريدي معين في
أى فن من الفنون أن يرمز الى أفكار واتجاهات أساسية معينة في جماعة
ككل • وقد تكون هذه مكتوبة بفعل المحظورات (التابوهات) التقليدية

كما هو الشأن فى حالة الرموز (الجنسية) التى استخدمها من غير وعى الفنانون السيوريتان ، أو قد تكون رغبات مبهمه بدائية ، فى مرحلة مبكرة من التطور الثقافى •

وعلى أثر ظهور نظرية فرويد عن عقدة أوديب ونظرية يونج عن صور الطرز البدائية العتيقة (Archetypal Images) (١) ، ظهر فيض طام من التفسير التحليلية النفسية للفنون • وهذه تؤكد أهمية قوى دائمة معينة فعالة فى كل عصر متحضر ، لا السمات المميزة لعصر خاص بعينه • وتعرض التهذيبات المصرية لا على أنها تقضى على النزوات الأساسية الحيوانية فى الانسان ، بل على أنها أضفت عليها مظهرا جذابا خداعا ، ومع ذلك فإن الصور الذهنية الصارخة عن الغريزة الجنسية والقسوة السادية التى عبرت عنها بعض الفنون البدائية والقديمة ، لتبرز فى تباين واضح مع التهذيبات المطهرة من كل شائبة فى العصور التالية كالعصر الفيكتوري مثلا ، وكلاهما يناقض ما نشاهده فى الأدب الحالى من اطلاق واع مصقول للاتجاهات التى كانت مكبوتة من قبل • هذا وان الطرائق المميزة - التى يحاول بها كل عصر وكل ثقافة كبح بعض دوافع معينة وبخاصة دوافع الجنس والعدوان ، والطرائق المميزة التى يلجأ اليها كل منهما لفعل ذلك : مثل الوعيد بنار جهنم أو النبذ من المجتمع - إنما هى طرائق لها أهميتها من الناحية التاريخية بوصفها سمات ثقافية متغيرة يعبر عنها الفن •

على أن بعض أنواع أخرى من الرمزية الفنية تنطوى على قدر أقل من الكبت أو الاستهجان • وقد رأينا أننا كيف أن أشكالا طرازية معينة تعاود الظهور فى فن فترات وشعوب معينة : مثل العمود الضخم ولوح الحجر السميك بمصر ، « وخط الرشقة والجمال » الذى يراه « هوجارت »

(*) انظر فى ذلك للمترجم كتاب « التربية عن طريق الفن » لهربرت ريد .
(المترجم)

فى الفن الاغريقى المتأخر والرومانى ، والعقد المذهب فى العمارة القوطية*
والتدويم الثقيل اللاسميترى فى فن الباروك والتقوس الخفيف الرقيق
الصغير فى فن الروكوكو ، والشكل الانسيابى المذهب الذى تصنع عليه
العربات المصرية • والمنظر الطبيعى ذو الأبعاد الثلاثة انما هو رحلة خيالية
فى فضاء غير محدود ، تعبر بدرجة ما عن نفس الرغبات التى تعبر عنها
الاستكشافات والصواريخ القمرية • وهناك أشياء مماثلة فى الفنون الأخرى
مثل الفوجة (Fugue) فى موسيقى الباروك والمقطع البطولى فى شعر
الروكوكو الانجليزى ، كما يرمز فاوست الى الانسان الغربى العصرى •

وعندئذ ينشأ هذا السؤال : كيف ولماذا يختار عصر معين وجماعة
معينة رمزا مميزا بعينه ؟ وكيف يعبر الرمز عن الشكل (Configuration)
الثقافى فى طرائق ليس الناس على وعى بها الا بصورة مبهمة فقط ان كان
هناك وعى اطلاقا ، فى أثناء زمانها ؟ وتلقى عن ذلك عددا جما من
الاجابات : منها ما هو منفعى ومنها ما هو تحليلى نفسى ومنها ما هو غير
ذلك • فالسقف ذو الوضع الشديد الانحدار ، والذى له عقد مذهب ،
يساعد على ابعاد الثلج كما يعبر عن آمال دينية مرتقبة • والبرج الطويل
الدقيق والعمود والعربة ذات الخطوط الانسيابية ، أمور تماثل قضيب
الذكر ومن ثم فهى تقوية للذات • وما يبدو شيئا عديم الفائدة والوظيفة
فى عصر من العصور مثل الحلقات المنمقة التى تجمع الأتربة فى ثناياها
فى أثاث الروكوكو يعد أقل سوءا متى كان للانسان عدد كبير من الخدم
يجوز له أن يشغل وقتهم بالعمل ، وعندما يكون غرض الفرد هو اظهار
ثرائه وترفه • هذا وان قواعد المنظور المختلفة فى التصوير فى روما
وبيزنطة والصين وعصر النهضة لتعبر جميعا أو تتقابل مع تصورات مماثلة
حول الفضاء يرتئها العلماء فى زمانها • والراجح أن جميع هذه الطرق
الدارجة فى تفسير الظاهرات الفنية تدل على علاقات عليا حقيقية داخل

الثقافة : وهى ليست علاقات تتعلق بالسبب والأثر المباشر بقدر ما هى علاقات استجابة مترامنة لظروف معينة واسعة الانتشار •

وفى أثناء تأملنا لذكرياتنا ننزع الى تجاهل ما عليه كل عصر من تنوع ، فنحن نتصوره لا على أساس ما نجبه من الأعمال الفنية فقط ، بل كذلك على أساس تلك الخلاصات الانتقائية التى زودتنا بها كتب التاريخ المدرسية • وهى خلاصات تميل الى تخليد صور مفرطة التبسيط عن كل عصر وثقافة ، مثل صفاء بلاد اليونان ومثل قسوة روما وفسادها ومثل مادية الغرب ، فاذا زدنا نظرتنا تدقيقا بمساعدة المنهج العلمى فى كتابة التاريخ ، اكتشفنا قدرا أكبر من الصراعات ومن المعتقدات والاتجاهات المتساحرة داخل كل منها • والحق أن الرغبة فى الحرب أو السلام أو الانفعال العاطفى أو الطابع المنطقى ، والتدين أو الألحاد ، والمحافظة أو التحرر الراديكالى ، والوقار أو المجون ، والجد فى العمل أو الكسل ، هى خلال يتوافر قدر منها جميعا فى كل جماعة كبيرة ، ولكنها كلها لا تجد تعبيرا عنها فى الفنون الا فى فن الحضارات الراقية • ولا شك أن بعض النساء فى أقدم القبائل والقرى ، كن يحضضن بعولتهن على المزيد من العمل السلمى المجد ورعاية الأطفال ، بيد أن وجهة نظر المرأة أو وجهة نظر الطفل لم تعط فرصة تذكر للتعبير عن نفسها فى الفن الا فى الأزمنة الحديثة ، ويصدق القول نفسه عن جميع الجماعات الخاضعة لغيرها : – الفلاحين والأرقاء وموالى الأرض والعامل اليدوى بالمدن والجندى العادى • فان هؤلاء جميعا ظلوا فى الأغلب يعيشون بغير لسان يفصح عنهم ، أو يمثلهم غرباء ، دخلاء لا يعطفون على قضاياهم ويتعالمون عليهم فى كثير من الأحوال •

وان ما نوردته ونؤكد فى كتبنا من تاريخ الفن ، هو الى حد كبير الفن الرسمى المقبول : فن جماعات مهيمنة فى كل عصر ، من الأغنياء وذوى النفوذ فى الكنيسة والدولة على السواء • فهو فن يعبر عن الاتجاهات

الخلقية والدينية المقبولة فى زمانها أو التى أصبحت كذلك فيما بعد • تم يتناوله بعد ذلك كله المؤرخون والقراء بالفحص والنقد طبقاً لأهوائهم • أما الى أى حد تهاى الازدهار فى العصور القديمة لفن شعبى للطبقات الدنيا - كما هو الشأن فى الحكايات الساتيرية المنظومة (Fabliaux) والمأثورات الشعبية (الفوكلور) وأغانى الحانات والرقصات الريفية التى انتشرت كلها فى العصور الوسطى - فذلك ما لاستطيع الا أن نضرب فيه بالحدس • والواقع أن الفن الشعبى الأصيل ، فن المتواضعين والأمين ، فن الرجل والمرأة والطفل فى الشارع والمزرعة التابع منهم ولهم ، لم يجد تعبيرا قويا عاما قبل قيام الديمقراطية الحديثة ، فن نحن أدرجنا هذه الأنواع فى مفهومنا لعصر ما ، فان معنى ذلك أن الفن لم يقم بالتعبير عنه حتى الآن تعبيرا وافيا ، ثم ان الفن الذى تزخر به كتبنا التاريخية ومتاحفنا ومكتباتنا يعبر عن كل ما احتواه الماضى ، أو أى عصر غابر ، تعبيرا أقل أيضا ، وهو لا يفعل ذلك الا بطريقة بالغة الانتقائية ، بالغة التحيز ؛ ربما انطوت أو لم تنطو على خير الأشياء وأشدها تمثيلا • فما أكثر ما امتدت اليه يد التدمير ، أو الطمس من روائع الفن ، كما حدث من فقدان اللوحات الجدارية الاغريقية ، الأمر الذى لا يمكن معه اعتبار ما تبقى ممثلا للفن تمثيلا كاملا •

وفى الحضارة التى تتميز فى أى عصر من العصور بقوة ديناميكية دافعة تقوم بعض جماعات بالمطالبة الملحة بالتغيير ، بينما توجد جماعات أخرى قائمة بالوضع القائم • ويصدق هذا على الفن صدقه على غيره من الحقول • والصيحة المطالبة بالتغيير فى الغرب المعاصر - فضلا عن الصراع الناشب بين كثير من الضغوط المتنافسة - صيحة واعية متنوعة بصورة بالغة ظلت طويلا ، صيحة عمة شاملة ولكن على نطاق أضيق ، وربما مثل الفنانون وأعمالهم الفنية والأساليب والاتجاهات التى يتم التعبير عنها فى أى وقت على حدة ، اتجاهها محظفا أو تقدما أو رجعا من حيث الاتجاه الثقافى العام ، وغالبا ما يحدث أن من يعدون فى التحرريين (الراييكالين)

الخطرين في زمانهم ، من أجل أفكارهم ، فضلا عن فهم ، يتلقون التوفير فيما بعد بوصفهم ممتازين ، ويصدق هذا القول عن شلى وبايرون وفاجنر وكوربت ، وذلك على سبيل المثال لا الحصر ، فبأى معنى اذاً يمكننا أن نقول ان هؤلاء الفنانين «عبروا عن عصرهم» ؟ لقد عبروا عن مشاعر فئة من فئاته فحسب ، فئة مستاءة تقدمية أو رجعية ، وذلك في تقديم لفئاته القاعة أو المحافظة وفي مقولتهم لها .. وربما كنا على حق في اعتبار قادة الثقافة أهم عناصر عصرهم على ضوء التقدم . بيد أن من المحقق أنهم ليسوا عصرهم كله ، ذلك بأن قدرا كبيرا من الوعظ الخلقى والدينى ، جنبا الى جنب مع التعبير عنه فى الفن ، يشكل هجوما عنيفا على ما يريم على الزمان فعلا من عادات واتجاهات ، فهل يصح أن نقول ان تنديدات الأنبياء العبرانيين بالوثنية والبقاء أو تشهيرات أفلاطون بفنون الجماهير المنطوية على الانارة الحسية الجسدية كانت تعبر عن عصرهم ؟ أم هل كانت الخطايا والانغماس فى الشهوات الحسية فى حد ذاتهما - وهما شيان اختفى التعبير عنهما فى الفن الشعبى منذ أمد بعيد - أقرب الى العصر بوصفهما من سماته ؟ ومن المعلوم أن كل عصر لا يعبر عن نفسه بأضرب متنوعة من الفنون فحسب ، الممتاز منها والشعبى ، بل انه يعتمد بعد هذا الى نقد ذلك التعبير وتمحيصه وكذا تعبيرات المصور السابقة حين يورث اسهاماته لأجيال المستقبل . فان ما ينبذه العصر وما يحتفظ به ويوزعه على السواء انما يعبر عن روجه .

واذا كانت الحضارة تمر فى دور التغير ، بدت بعض الفنون كأنما تعبر عن العصر السابق لا العصر الحالى . فنسميه من ثمة فنا محافظا أو متأخرا أو رجعيا ، فالفن الذى لا يقوم الا بهذه الخطوة - راعى به الفن الأكاديمى المحض - شئ يميل مؤرخو الفنون الى تجاهله . على أنه ربما تمخض رغم ذلك عن تكوص ثقافى ، كما حدث من العودة الى الأسلوب الرسمى بمصر بعد أخناتون . وفى تلك الحالة يعبر الفن أيضا عن عصره . وهناك فن نقدى قطعا من حيث محتواه من الأفكار مثل قصة الرحلة التى

أودعها باكون كتابه « قارة أطلانطس الجديدة » ، ولا يخفى أن قصة « بول وفرجينى » التى وضعها دى سان بير وقصة بيرنز A man's a man for A That تعدان تقديميتين من بعض النواحي ونكوصيتين فى نواح أخرى . وكانت تجارب كارل فيليب ايمانويل باخ فى السوناتا خطوات طليعية رائدة من حيث الشكل ، فاما والده « يوهان سباستيان باخ » فبعد تأكيده على تعدد الأصوات Polyphony بطريقة ما ، خطوة الى الوراء متجهة الى عصر الباروك الذى قام باخ بالتعبير عنه على هذا النحو بطريقة أوفى كثيرا مما عبر به الباروك عن نفسه . على أن « يوهان س . باخ » سبق عصره أيضا فى بعض أعماله ، كما يتضح ذلك فى روح الروكوكو التى أضفها على بعض ما أنتجه من « موسيقى الحجرة » وفى الروح الروماتيكية القوية التى تميزت بها مقطوعاته فى تنويعات جولده برج (Goldberg Variation) (٢٥)

وبقدر ما تكون مثل هذه النزعات أولية فى مجالات أخرى أثناء العصر ، يمكن أن يقال ان الفن الطليعى يعبر عنها . ولن يتم تقبله ومهاجمته فى حماسة واهتمام ، اذا لم يكن المناخ الجمالى مستعدا له الى حد ما . فكل طراز من طرز الفن يعبر عن اتجاهات تؤلف وحدة كاملة معينة لعصره . منها ما ينمو ويزدهر ومنها ما يضمحل ويضعف . ونظرا لاهتمامنا بالتقدم ، فالتنازع الى انتقاء الانجاهات المتقدمة على أنها طرازية Typical وان لم تمثل الا صوتا خفيفا ضعيفا فى زمانها .

وقدبقى قدر كبير من الأسلوب الكلاسيكى فى عمل الأفذاذ المعترف بهم من قادة المذهب الروماتيكى : من الهارمونى الممتاز والايقاع الممتع وتركيب السوناتا عند بيتهوفن ، ومن الرسم والتكوين البديع لدى « دى لاكروا » ، ومن قوة العبارة الرائعة والشكل الشعرى عند كيتس وشلى وجوته وشلر . ويبرون وان كان روماتيكيا من الطراز الأول من بعض النواحي ، كان أيضا من أذكاء الروكوكو ، وكثيرا ما اتبعت مقطعاته

الشعرية (Couplets) تقاليد بوب ودرایدن • على أن مثل هذه الحالات الاستثنائية تجعل الصورة معقدة ولكنها تضعف التفسير العام • وانه لأمر جوهرى لتفهم الحركتين الرومانتيكية والكلاسيكية أن نذكر أن كلا منهما لم توجه الى أقصى غاياتها المتطرفة على يد أعظم شراحها ومؤيديها • فلو جرى تطبيق حرفى جزمى لبعض المبادئ الكلاسيكية الحديثة المتتقاء لأقصى ذلك بالفنان الى بلوغ درجات متطرفة من الهندسة الرتيبة المملة ؛ أجل لأدى الى التطبيق الميكانيكى الجاف للقواعد العتيقة ولكن فى هذا اغفال لمبادئ ومثل عامة كلاسيكية أخرى لا تقل أهمية ، مثل « لا شيء أكثر مما ينبغى » ، « اعرف نفسك » ، « هدف الفن هو التعليم والابهاج » • وبالتالي حدث فعلا أن أعظم رجال الكلاسيكية الحديثة فى حقبة الباروك والروكوكو : راسين وبوسان ، وهيدن وموزار ، بثوا فى عملهم قدرا محسوسا من الانفعال العاطفى والحرية وعدم الشذوذية : (الخروج على القياس) الى غير ذلك من السمات التى ظلت تلقى تأكيدا أشد على يد الرومانتيكين • ولو أن هؤلاء دفعوا تلك السمات الى أقصاها ، لأدى ذلك الى الارتباك والفوضى ولكانت العاقبة أن الفن الناتج عن ذلك يكون أبعد الأشياء عن التعبير عن تنوع عصره •

وقلما حدث - الا فى حالات المزاج النزوانى أو التجريبي - أن أقطاب الفنانين دفعوا بأية نزعة واحدة أسلوبية لهم الى أقصى غاياتها القصوى ، ذلك أنهم يحسون بالحاجة الى شيء من التوازن عن طريق الطراز المضاد ، بيد أن تحركهم من الوسط اليسارى نوعا ما الى الوسط اليميني نوعا ما أو العكس ، يمكن أن تكون بالغة التعبير والأهمية من الناحية الثقافية • وبينما يعتمد قادة الحركة الى المضى فى حذر مع الاحتفاظ بقدر كبير من الأسلوب السابق غالبا ، فإن أتباعهم - بنزعون الى الغلو والتوغل بعيدا فى طريقهم ، وهكذا كان هويتمان رومانتيكى فى شكل الشعر أكثر من كيتس ، كما كان فاجنر وديبوسى فى العمل الأوركستراالى والايقاع أكثر من بيتهوفن ، وكان مونييه فى تكوين ملمس السطح الجوى

الغائم أكثر من دى لأكرواه ، ولم تجر العادة بأن يسمى هؤلاء الآخرون من الرجال بالروماتيكين ، كما أنهم لم يكونوا كذلك من كثير من الأوجه ، نظرا لأنهم انتقلوا بالفعل الى مصر التالى ، على أنهم من نواح أخرى دفعوا بالروماتيكية شوطا بعيدا نحو أقصى حدودها الممكنة •

١٣ - الخلاصة

قدم هذا الفصل الى قرائه اجابة أكثر تحديدا عن السؤال عما يقرر الظاهرات الفنية بما فى ذلك تغيرات الأسلوب • وحلل أهم العوامل الرئيسية القائمة فى كل زمان ومكان ، مثل الوراثة والبيئة الى قائمة من الأنماط الثانوية • وليس أساس هذا التقسيم هو النوع الخاص من الوراثة أو البيئة وإنما هو الفرق بين العوامل الواسعة الانتشار الدائمة نسبيا (الوراثة منها والبيئة) ، وبين العوامل التى يتميز بها جماعات وأفراد أصغر شأنًا وأقل استقرارا أو تتصف بها فترات من حياتهم • فالمعامل الأولى تنزع على الجملة الى انتاج تماثلات متسقة وتواصلات لا تنقطع ، بينما تنزع العوامل الثانية الى انتاج اتجاهات متشعبة وأشكال فريدة •

وفى ثانيا تعقب الأقسام الأخيرة من الفصل للفروض المتعلقة ببعض الترابط القائم بين الأنماط الاجتماعية والأنماط الفنية ، راحت تلك الأقسام تفحص عددا كبيرا من كل منهما • وقد جاءت القائمة فى ترتيب زمنى تقريبي ، ولكنها لم تقترح بوصفها تابعا للمراحل يتسم بالدقة أو تحتمه الضرورة • والواقع أن أنماطا معينة من الفنون والتكنولوجيا والايديولوجيا ، غالبا ما تصحب أنماطا معينة من التنظيم الاجتماعى كالقرية الزراعية ودولة المدينة • ولكن يحدث داخل كل نمط من الأنماط الاجتماعية اختلافات كبيرة فى الفن ، وبخاصة عندما يظل نمط عتيق معدل حيا الى أزمان تالية ، ويرث ثقافة جماعات أكبر • أما من حيث القدرة على الخلق الثقافى فقد تبين أن هناك عيوباً أو قل ظروفًا معوقة معينة مرتبطة

• يوحداث سياسية كبيرة • أجل لقد كان الوارث الصغير المستقل الآمن
• على حياته يتمتع فى الماضى ببعض مزايا مناظرة ولكن الموقف يتغير بسرعة •

والفن يعبر على الدوام عن شىء يتميز به زمانه بوجه عام • وهو
يعبر أيضا عن سمات انسانية عامة معينة تتسم بها عصور كثيرة • على أنه
فى نواح أخرى يعبر عن جزء فقط من عصره • وفى العصور الفائرة
كانت الجماعات المسيطرة هى وحدها التى استطاعت أن تتناول التعبير الفنى
الكامل • أما فى الديمقراطية الحديثة فالتعبير أوسع انتشارا • وفى كل
عصر من العصور يكون فن ما رجما ويكون آخر تقدما ؛ فان فى كل
عصر من التنوع الفنى ما يفوق كثيرا ما يدركه الناس عادة •

المجلد المتعدد الجوانب حول التطور الثقافي

١ - الصراع والحل الوسط في الحضارة وفنونها

يقول جوليان هكسلي عن العملية الثقافية : « ان التغير التطوري هو على الدوام عملية جدلية ، لا يمكن فيها للاستقرار أن يتحقق - حتى اذا تحقق - الا في تودة وعلى التدريج (١) » ، على أن في امكاننا أن نقول ان مثل هذا الاستقرار لا يمكن البتة أن يكون تاما ولا دائما ، وسنطبق هذا التصور للحوار الثقافي - بمعنى اجمالى عام لا يقتصر على نظريات هيجل ولا ماركس - على الفنون في هذا الفصل الحالى .

ومن المسلم به أن فكرة الصراع بين قوى متضادة في كل أرجاء العملية الكونية هي فكرة أقدم من الفلسفة المدونة ، وقد تصورت الزرادشتية الصراع متعادلا نوعا ما بين قوتين عظيمتين : الخير والشر ، وهما ربان متعارضان يتاوبان السيطرة والغلبة ، ورأى هرقليطوس العالم عملية دائبة التغير ، وصراعا بين أضداد ، لا تصطليح الا بصورة مؤقتة وجزئية . ولم يكن يرى في الصراع شرا كاملا . وآية ذلك أن أرسطو ينقل عنه خلافا مع الشاعر الذى تمنى « لو زال الخلاف فيما بين الآلهة والناس » ، حيث قال « لن يكون هناك انسجام بغير رفيع وخسيس ولا حيوان بغير تعارض بين ذكر وأنثى » . (جلبرت وكوهن ١٩٥٣ ص ١) ، وكعبداً جنالى وطراز متكرر للتكوين ، أكد الفن الاغريقى تكامل القوى المتعارضة باعتبارها موضوعات متباينة . ومن المتناقضات التى كثيرا ما عقدت

(١) كتاب : « العملية الثقافية والتطور » Cultural Process and Evolution

Behaviour and Evolution

مقتبسا عند أرو وج . ج . سيمسون فى كتاب

نيوهافن ، ولاية كونكتيكت (١٩٥٨) ص ٤٤٢ .

المباينة بينها ، الفوضى المشوشة والنظام العقري ، والخلق والتدمير (وقد شخصهما لوكريتيوس في شخص فينوس ومارس) ، والشعر والفلسفة والتفاني في حب الله والعقل ، والمادة الحرون والأشكال الأبدية للكمال ، وعالم الحس وعالم الروح ، وبين الفضيلة والرديلة ، وبين الجهل والحكمة ، والواحد والكثير ، والدوام والتغير .

وبينما نظرت الأفلاطونية شزرا الى التغير والصراع على أنهما شران وخادعان وتطلعت الى الكمال المستقر الذي يتحلى به العالم المثالي ، فإن صورة المثالية التي تصورها هيجل في القرن التاسع عشر ، تقبلتهما بوصفهما خصائص أساسية للتطور الكوني . وهو أمر انطوى على الصراعات الفكرية المتكررة المعادة التي تنشب بين الاستبصارات الجزئية التي هي أولا الوضع Thesis ثم الوضع المضاد Antithesis ثم الوضع المركب * Synthesis ويتمخض كل صدام عن خطوة نحو المعرفة الأعلى والوعى الذاتي .

ويذكرنا مصطلح « الجدول Dialectic » عند هيجل ، بمنهج سقراط في محاورات أفلاطون التي كانت تناقض فيها الآراء المتعارضة حتى يتم التوصل الى نتيجة مرضية . ولا يخفى أن الأحكام الصائبة التي يتم التوصل اليها بالمناقشات الحرة والتوفيق المنظم للمصالح المتعارضة قد ظلت مبدأ أساسيا للحكم النيابي . وقد رأينا كيف أن ماركس ، وقد بدأ أمره باتباع آراء هيجل ، ما لبث أن مضى في سبيل تطوير مفهوم الجدول التاريخي باعتباره أساسا مستمرا وملحا من أجل القوة والثروة ، تعارض فيه مختلف الطبقات الاجتماعية بعضها بعضا ، وتتولى الهيمنة على الأمور على التعاقب حتى ينتهى الأمر بانتصار العمال انتصارا حاسما . وقد توافق هذا المفهوم مع المفاهيم الداروينية : الانتخاب الطبيعي وتنازع البقاء ، وأضاف ينشئه الى ذلك أنه عن طريق الكفاح سيتيج التطور والتقدم نوعا أعلى هو « السوبرمان » .

(*) وقد سميئاما أيضا القضايا الفرضية « و » النقيضة « و » التوليفة « بمواطن

(المترجم)

أخرى من الكتاب

وقد لعب الفن دورا هاما في هذه النظريات ، اذ أنه كان يعد سلاحا في الكفاح من أجل السلطة ووسيلة لتغذية عقول الجماهير بالمبادئ أو إثارة التمرد ، ووسيطا للتعبير عن مختلف المصالح المتصارعة والآراء العالمية المتنازعة . وعلاوة على ذلك أضاف نيتشه مفهوم الاستقطابية (المتعارضة) بين النزعات الأبولوجية والديونيسية في الفن والدين الاغريقي القديم ، وهو صراع تم الصلح فيه جزئيا في المأساة (التراجيديا) اليونانية الكلاسيكية ، ولكن تكرر ظهوره فيما أعقب ذلك من فن وثقافة . على أن الفن الحديث حاول التوفيق بينهما . فقد عمد جوته الى التوفيق بين العناصر الكلاسيكية والرومانتيكية في الجزء الثاني من فاوست ، وفعل هوجو نفس الشيء في نظريته حول مراحل التاريخ الأدبي . ولم تنطو هذه التوليفات الجزئية فحسب على الازدواجيات المتكررة : ازدواج الروح والجسد ، وازدواج « الكلاسيكي والرومانتيكي » ، بل شملت أيضا الاعتراف بالنواحي الخلاقة للقوى البدائية المتوحشة الشيطانية .

وفي هذا القرن نشر فرويد نظريته حول وجود صراع دائم ظل دون حل بين دوافع الانسان العدوانية التدميرية الفطرية وبين قيود الحضارة والأخلاق والحكمة العملية . وقد أظهر أن هذا الصراع سوى جزئيا في داخل الأنا (Ego) بوصفها وسيطا بين النفس (Psyche) والعالم ، سوى جزئيا في الفن بوصفه تمثيلا رمزيا وتمجيذا للصراع . وهو يعمل جزئيا عند مستوى اللاشعور في الفنان والجمهور كليهما . ورغم أن الفن يتشكل ويعبر عنه أساسا بواسطة الأنا ، فانه يتلقى ويدمج في كيانه بشكل معدل ، مؤثرات كل من « هو » * Id. الفنان و « أناه الأعلى Super Ego وكذا من البيئة الثقافية . وكل جيل من أجيال الفن ، تجرى فيه محاولات أخرى جديدة للتوفيق . ومن وجهة النظر الفرويدية ، يمكن تفسير الكثير من الفن على أنه وسيلة لبلوغ تلك الغاية وان لم يدرك الناس صفته هذه

(*) الهو أو ال « هي » أو ال « هذا » ID هي القوة اللاشعورية للفنان ،
والأنا العليا أو الأنا الأعلى : ذاته العليا أو ضميره اللاشعوري . (المترجم)

وتشذرا ادراكا جزئيا • ويمكن الجمهور - شأن الفنان - الاستجابة بشكل
انفعالي وجداني تلقاء تلك الأشكال الرمزية التي لا يعي أى منهما معناها
وعيا تاما •

ويساعدنا الفن العالمى - ولا سيما ما اجتمع لنا منه من الدراما
والقصة - على أن تكفح على قدم المساواة صراعاتنا الخلقية على مستوى
لا شعورى أو شعورى نوعا ما ، وذلك بتصويرها على نحو مسرحى فى
نماذج ماثلة لرجال ونساء تواجههم مشكلات تماثل مشكلاتنا الى حد ما •
وهو يصور مختلف الحالات القصوى من الافراط والتقص ، ومن صنوف
ما لا كايح له من العنف والقسوة والفسق من ناحية ، ومن القداسة التي
ليست فى متناول البشر العاديين من ناحية أخرى ، وهو يعرض توفيقات
محتملة مختلفة ، أى محاولات للجمع بين قيم متعارضة ، ويبين عواقب
كل هذه من طرق التفكير والفعل ، وربما أوحى بحل خلقى وحل عام
وسياسة للعمل ؟ على أن هذا هو عمل علم الأخلاق لا الفن • وسواء
استطاع المرء أم لم يستطع قبول المدلولات الخلقية والغيبية للقصة ، مثل
وراثه الاثم وعقوبة الجريمة غير المتعمدة فى « أوديب » ، فإنه على الأقل
قد يحفزها الى التفكير مليا فى حله الخاص به وذلك من ناحية عامة وأيضا
من ناحية حالته الخاصة • وتعبّر مختلف العصور والثقافات عن نفسها فى
الحلول وفى أنماط الشخصيات التي تمتدحها أو تستنكرها والسمات التي
تعدها نقائص أو فضائل • وقد مجد الكثير من الفن اليابانى التقليدى ،
الولاء الاقطاعى ، ومجد الفن المسيحى فى العصور الوسطى العفة والتضحية
البطولية بالذات • على أن المشاعر المتصارعة غالبا ما تظهر دون السطح ، كما
يحدث فى تصوير شخص مذنب فى شىء من العطف (لوسيفر وماكبث)
أو كما يحدث فى رسم كاريكاتورى فكاهى لشخص مشاؤى منطرف (مثل
دون كيشوت) أو منافق خبيث (مثل تارتوف) •

واذ يستخدم قادة الثقافة فى العصر الجديد ، ويمتدحون مجموعة
من السمات الأسلوبية ، ويذمون مجموعة أخرى فانهم عندئذ يحولونها

الى رموز • فمجموعة ينبغي الاعجاب بها وتمجيدها ، والأخرى ينبغي احتقرها والسخرية منها • ومن أجل أهداف جدلية بحثية ، يعتمد نصراء كل أسلوب الى انتقاء رموز تتجه الى تمجيده ، ورموز للأسلوب المضاد تحقر من شأنه • وقد أصبح الفنان ، طويل الشعر المتأسي بأوسكار وايلد والمزدان بزهرة عباد الشمس ، رمزا مضحكا للرومانتيكية عند أعدائها • وتضفي على بعض المفاهيم مثل « الجمال والنور » أو « جريزelda الصابرة » صفات مثالية في عصر ما ، ويسخر منها في عصر آخر ، وقد تلقى المصيرين أحيانا على يد طائفتين مختلفتين في وقت واحد • وهناك من التفسيرات والصراعات العميقة في المناخ السيكولوجي ما يجرى التعبير عنه بمثل هذه الاتجاهات المتباينة نحو نفس الرمز •

وكل حضارة كبيرة تصوغ لنفسها مجموعة دائمة من محاولات القيام بالتوليف أو التوفيق بين ميولها الفطرية المضادة ، التي هي في الأغلب صور متغايرة تمثل الصراع الأعظم بين طبيعة الانسان الحيوانية ومطالب الحضارة • وان التابع التنازلي لمثل هذا الفن التوليفي التوفيقى ، الذى يقوم بعمل المرشد للتوفيق العملى فى الحياة ، ليشكل تقاليد خاصة به داخل كل تقاليد عظيمة • وكذلك تفعل التابعات المتضادة فى الفن ، التى تعبر عن ناحية متطرفة أو نقيضتها المتطرفة ، التى تلقى عمليا استحسانا أقل من المجموعة ككل • ولكنها نافعة باعتبارها طرفين تقيضين يمكن توجيه الحياة بينهما • وهما وان لم يتبعهما بالضبط معظم البشر ، فانهما يهيئان صورا مثيرة تصلح للتأمل الجمالى والتقييم الخلقى •

وكثيرا ما يحاول الموظفون السياسيون والكنسيون فى درجات مختلفة من النجاح، اخماد كل تعبير عن التقاليد التى يستهجنونها مهما بلغ طول عمرها وتوقيدها فيما سلف من الزمان • وقد مرت كل من الديانتين : الاغريقية والعبرانية فى دور من التطهير والتهديب ، أزيلت فى أثنائه على التدريب ، جميع عناصر الطوطمية والأرواحية (نظرية الأرواح) وعبادة

الشیطان والقسوة فی تقدیم القرابين والطقوس العریدية • ولا تزال آثار من هذا باقية تساعد العلماء على إعادة بناء الماضي ، كما يحدث فی الاشارات الى « هیکت » و « ساحرة اندور (۱) » • وقد فقد الشيء الكثير من العنصر الديونيسي فی الفن الاغريقى بسبب أسلوب التعبير عنه وهو الأغنية الحماسية والطقوس السرية • وحظى النمط الأبولوجى بنفوذ أكبر فی القرون الحديثة • فقد سيطرت صورة محدودة جامدة منه على الفن الكلاسيكى الحديث ونظرياته منذ أواخر عصر النهضة فصاعدا • وكم من مرة أحرقت فيها الكتب ودمر فيها الفن ببلاد الاغريق والصين بغية القضاء على مجموعة بغیضة من الأفكار • غير أن عناصر من تلك الأفكار تستطيع العيش قرونا عديدة « فى الخفاء » (Subrosa) ، كما هو الحال فى الفودونية* (Voodooism) المصرية بجزيرة هايتى وإلخ • تبعت من جديد فی حركة من الحركات التكوينية للعودة الى البدائية •

وكثيرا ما حدث المرة تلو الأخرى أن قائدا وحزبه يحدثون تركيزا قويا : ايماء انتقائية فی الفن ، وربما صحب ذلك شن هجمات على الانتباهات السابقة • وعلى هذا الأساس يشيدون أسلوبا انتقائيا ديناميكيا : نذكر مثلا الكلاسيكية الحديثة غير المزخرفة لدافيد ، كقيض لتفاهات عصر الروكوكو السابقة ، تلك الكلاسيكية التى طورها انجرس ونوعها • وفى الامكان تسمية هذا الدور باسم (القضية) الفرضية Thesis وان كانت فى الحقيقة مناقضة للأسلوب الذى سبقها • وغنى عن البيان أن أية حركة قوية فى سلسلة من مثل ردود الأعمال هاته ، تجمع بين صفتى الفرضية

(۱) انظر مثلا ما قام به جيمس فريزر من إعادة تشكيل وبناء ، بصورة نظرية وقصصية للتقاليد المتيقة الأوروپية فى كتاب (The Golden Bough) ، وانظر : (White Goddess ; King Jesus) لروبرت جريفز ، وانظرا ايضا : (The King Must Die) لارى رينولت •

(*) الفودونية هى نحلة بجزر الهند الغربية تقوم على عبادة الثعبان وقضيب الانسان والممارسات السحرية .
(المترجم)

والنقيضة (Antithesis) لها ، وذلك حسب وجهة نظر المرء منا . وعلى عكس الفرضية الكلاسيكية الحديثة ، جاءت النقيضة الرومانتيكية عند ديلاكروا ، ولكنها لم تكن محاولة للعودة الى الروكوكو السابق ، وانما هي - الى حد ما - مناقضة لهما كليهما . وحاول كوربت بمذهبه الطبيعي الخروج على الثلاثة جميعا ، فكان ذلك نقيضة أخرى . وبعد ايماءة أخرى متخصصة جرت في « التأثرية » حاولت أساليب سيزان ورينوار « بعد التأثرية » القيام بتوليفة * (Synthesis) جديدة . وانك لتجد آثارا من أسلوب فراجونارد في الروكوكو عند رينوار ومن طيعية كوربت عند سيزان ، ومن كلاسيكية بوسان ومن رومانتيكية دى لاکروا عند كل منهما . وبعض الفنانين والأساليب والثقافات توليفيون نسيجا ، فهم يحاولون الجمع والتوفيق بين قيم كثيرة مختلفة . ومن هذا الطراز يوريديس وشيكسير وجوته وتيتيان وبيتهوفن وهوجو . وثم آخرون من أمثال فيفالدى ودرايدن ورينولدس وبلوك وريمبوه وديبوسى ومالارميه ، أضيق مجالا ، ويمكن وضعهم بشكل أكمل في هذا المعسكر أو ذاك .

ان كل حركة أسلوبية قوية ، سواء سميت بالفرضية أو النقيضة أو التوليفة (الجمع بين الفرضية ونقيضتها) ، لتضمن احتجاجا على حالة واضحة من النقص أو العيب أو الافراط فى الأسلوب السابق ، كافراط فى زيادة هذه الخلطة أو افراط فى قلة تلك . وسيتولى الأسلوب الجديد تصحيح الوضع ، ولكنه لا يفعل البتة ذلك تماما ولا هو يفعل ذلك فقط . ولكنه ينطلق الى تأكيد أو تركيز جديد خاص به هو ، ومن ثمة فالى اختيار من المحقق أن يبدو مفرطا أو معيا لأحد الناس فيما بعد . واذن ، فالتوليفة المنشودة لن تكون كاملة ولا يمكن أن تكون . وسوف تولد بدورها ايماءات مناقضة جديدة كما فعل « مبدأ الاعتدال » عند أرسطو ،

(*) التوليفة : نتيجة الجمع بين (الفرضية) والنقيضة فى الديالكتيك الهيكل (المترجم)

وكما فعل « البحث الشامل » (Summa) عند القديس توما ، « والرؤيا الكونية » عند داتى •

ولا يمكن لأية توليفية ثقافية أن تظل ثابتة أو نهائية ما بقيت الحياة ، مفعمة بالحياة والنشاط • فكلها غير مستقرة وتحتوى على بذور تفككها الجزئى كلما اتسعت الحياة واستغنت عنها • وتدرك الحضارة الغربية الحديثة هذه الحقيقة وتقبلها بل وتستمتع بها فى بعض الأحيان ، وذلك بينما كانت الحضارات السابقة أميل الى الرجاء والتطلع الى كمال أبدي فى الجنة أو على الأرض ، كما هو حال البوذية أو على الأقل فى التهرب من كفاح لا نهاية له • وليس فى العالم اليوم فيلسوف يحاول كتابة التوليفة التامة والنهائية • فانه يعلم أن توليفته تلك ان هى الا طريقة واحدة للنظر الى الكون والتعبير عن نظرة دائمة واحدة الى العالم • ولا يمكن أن يطمع فنان أن يجمع فى أسلوبه الخاص أحسن ملامح الأساليب السابقة جميعا • على أن الفن المعاصر يحاول الاقتراب من هذه الحال بالجمع بين عناصر من جميع الأساليب السابقة ، ولكن بغير محاولة مزجها فى أسلوب واحد مفرد ، بل الأولى أن يقال انه يجمعها فى كثرة موقورة من الأساليب الانتقائية ، وكلها غير ثابتة ومتنافسة •

٢ - التقاليد المتنافسة والمركبات الجزئية

ومن طرق تحليل جدل التاريخ الثقافى طريقة تقوم على أساس التقاليد • وقد رأينا فى فصل سابق أن علاقة التقاليد بأساليب الفن ، تهبط وتدرج باطراد مع الزمن • فتشمل التقاليد الكبرى كالاغريقية والصينية كثيرا من الفنون ومن طرز الفن وأساليبه والتنوعات الأسلوبية عبر القرون أو آلاف السنين • وقد أطلق على الحضارة العالمية فى مجملها اسم « التقاليد العظيمة » ، على أن فى الامكان تسميتها كذلك باسم « العظمى » أو التقاليد الكلية الجامعة لمجموع الثقافة ، وهى التى تحل فى كل مكان وبين ظهرائى جميع الشعوب وجميع المقومات الثقافية • وهى تشمل أجزاء

كبرى كثيرة • وتميز التقاليد على أساس سلالى (ethnic) أو قومى أو قطرى أو دينى كالتقاليد الهلينية أو الفرنسية أو الأوربية أو الاسلامية • وهى ليست موحدة توحيدا كاملا اطلاقا • والثقافات المبكرة المتفرقة تمتزج بعضها ببعض لتشكل ثقافات أكبر فأكبر كما حدث بأرض الجزيرة بالعراق وأمريكا الوسطى • وعلى التدرىج لا تلبث المنازعات السياسية القديمة والايديولوجية كالتى نشبت بين المدارس الاغريقية المتنافسة أو الطوائف اليهودية حتى تذوب وتنسى ، الا عند المؤرخين المتخصصين • وتنشأ انقسامات جديدة وتوترات جديدة داخل كل منها ومع ذلك تبقى بعض السمات الخاصة المميزة ، وتحدد حدود التقاليد الثانوية على هذا الأساس نفسه (وذلك مثل تحديد التقاليد الفلورنسية والسينية داخل الثقافة الايطالية) ، وكذلك على أساس المقومات الثقافية •

والفن داخل الحضارة العالمية ، ككل ، يعد من كبريات مقومات التقاليد التى لا تلبث حتى تصبح بسرعة واعية لنفسها على نطاق عالمى • والديانة والتكنولوجيا هما مقومان آخران • ولكل فن بعينه تقاليده الخاصة على نطاق عالمى ، كما يلخص فى كتب تاريخ التصوير والأدب المقارن • كذلك تحتوى تقاليد قطرية على مقوماتها الفنية وذلك مثل الأدب الفرنسى داخل التقاليد الفرنسية بمجموعها • ولا حاجة بنا الى القول بأن هذه التقاليد جميعا تتراكب وتتداخل بعضها فى بعض وبخاصة فى أيامنا هذه • وقد يحدث أحيانا أن التقاليد تعد عبئا ثقيلا أو قيда يحد الحركة ، ولا سيما عند الفنانين المعصرين المتمردين ، وتعد أحيانا أخرى كما هو الشأن فى الصين الكنفوشيوسية أساسا متينا للبناء فوقه ، وقد شبهت بنهر عظيم يفيض عبر الزمان ، الأمر الذى يشير الى مزج وغمر رقيق • وعندما يتصور الناس التقاليد على أنها راكدة ساكنة ومحافظة ، يصبح التمرد هو النقيض المضاد لها ، وعندئذ ينظر الى تاريخ الفن على أنه صراع لا نهاية له بين التقاليد والتمرد • على أن التمرد نفسه له تقاليده الخاصة وأبطاله المجدون • ويحب المتمردون فى أثناء نسفهم لما يتمثلونه باستيلهم

(Bastille) أن يستشهدوا بأسماء عصاة قدماء مثل اسبارتاكوس • وتجمع الماركسية بين خلتين في وقت مما : فهي تقليد ثوري وقوة كابحة تقيّد أصحاب مذهب التنقيح (Revisionists) المصريين أى المنحرفين عن التعاليم الماركسية •

ويمكن أن تكون التقاليد جميع هذه الأشياء ، ولكن يجدر بنا في هذا الصدد أن نتذكر أن التقاليد تمد أيضا منافسة في النزاع على القوة والبقاء • وان شئت تعبيرا حرفيا أكثر ، صح لنا أن نقول ان مجموعات من البشر تكافح من أجل نصرة هذا التقليد أو ذاك • فهم يتنازعون من أجل الحق في التبشير بتلك التقاليد وممارستها ، ونشرها على أوسع نطاق ممكن • والناس يناضلون مباشرة من أجل معتقداتهم ومثلهم • وليس النضال دواما على أسس اقتصادية • وتنوع الحضارة ألوانا ، وتشتد الانحيازات ارتباطا • فباسم أحد الأديان أو باسم دافع خلاق في الفنون ، يعتمد الناس أحيانا إلى اغفال جميع ما عدا ذلك من صنوف الولاء : ولاعات العائلة والطبقة والأمة فضلا عن الميل الشخصي القوي • وتتنافس الايديولوجيات (أو اشعوب المعتقد لها) في كل معترك ثقافي على قضايا لا حصر لها ، ما بين عامة وخاصة ، وأخلاقية وجمالية ، ونظرية وعملية • ومنها ما يعزز بعضه بعضا ويكون تحالفات موقوته ، ومنها ما يتصادم في عنف بدني ، ومنها ما يتنافس في رفق ورقة معتمداً على استجابة العاطفة والعقل •

ومن مثل هذا الشجار الصاحب (mélée) المضطرب المتغير ، تتطور أساليب الفن واتجاهاته • وينبغي لنا أن نبحث عن أسباب هذه الأخيرة في الصينة المؤقتة للعوامل الثقافية التقليدية في نفس الزمان وقبله مباشرة • وتختلط جميع محددات الفن في الشجار • وقد لحظنا هذه المحددات على أنها عوامل اسهام وكأنما هي تنصب من خلال أحد الأقماع في عقل الفنان الفرد وفنه • والعملية صحيحة جزئيا ، ولكنها أيضا جدلية من حيث أن أي عامل من هذه العوامل قد يعارض أي عامل ويبطئه في وقت معين ومكان معين • وتصطدم الميول الفطرية مع السلطة العائنية

والمدينة ، وتبارى الحركات الفنية المتنافسة على التماس رضا الفنان الصغير، كما أن كلا من التقليد ، القديمة والجديدة ، والمحافظة والراديكالية التحررية ، والأجنبية والوطنية تشير اليه أن اتبعنى . وتكرر الصراعات الماثلة فى جميع أرجاء المجال الثقافى نفسه فى أجيال متعاقبة .

وفى أيامنا هذه ينزع مؤرخو الفنون ، وقد أصبحوا على بينة أوفى بالأساليب ودلالاتها الاجتماعية والسيكولوجية ، الى تفسير كل أسلوب واتجاه متعقب على أساس الفعل ورد الفعل . فقد تمرد عصر النهضة على التقاليد البيزنطية والقوطية ، وفى هذه الأيام يتمرد التصوير التجريدى المعاصر على الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية . وفى الامكان تفسير أية حركة ثقافية على هذا النحو : فتعد البوذية تمردا على البرهمانية ، وتعد الهندوكية المتأخرة تمردا على البوذية ، والمسيحية المبكرة تمردا على اليهودية الشديدة التمسك بحرفية الشريعة ؛ والاصلاح البروتستنتى خروجاً على الكاثوليكية ولكنه أفضى الى حركة كاثوليكية مضادة للاصلاح الدينى . وقد رفض المذهب التطورى فى التاريخ الثقافى نظريات الخلق الخاص والانحطاط ولكنه أدى الى رد فعل ، على يد العلامة الأمريكى فرانسيس بوز فى العشرينات من هذا القرن .

على أن محاولة تحويل التاريخ الثقافى الى مجموعة من الصراعات والتمردات عرضة لأن يبالغ فيها . فهى لا تفسر على الاطلاق تفسيراً وافياً كاملاً السبب فى أن حركة معينة نشأت أو هى لا توضح ماذا أدت اليه تلك الحركة . فالتاريخ هو أكثر من أن يكون صراعاً دائماً ، هو أكثر من أن يكون تذبذباً لا نهاية له بين أضداد على طرفى نقيض مهما تكن الشاكلة التى يتم بها تصور تلكم الأضداد ، أجل انه يحتوى على تلك الأضداد ولكنه يشمل أيضاً آمادا طويلة من العمل التعاونى السلمى الذى يمضى على امتداد خطوط مستمرة . وليس من الضرورى أن يكون الاختلاف والتشعب دلالة على تمرد أو صراع . ومع ذلك فانه يصبح كذلك

عندما يتبارى من يختلفون التماسا للحظوة والتأييد • والفنانون أنفسهم غالبا ما يكونون أكثر وعيا من خلفائهم بالفرق والمنافسة بينهم وبين معاصريهم • وهو قول يصدق عن ميكلائنجلو وتورتو وكوربت ، صدقه عن بيتهوفن وفاجنر وهوجو • فأما اليوم فأتانا نراهم أدنى مكانا الى منافسيهم ، وكلهم عندنا يسهمون فى التطورات الأسلوبية الكبرى فى أزمانهم • وكل من ناحيتى التاريخ جديدة بأن يعترف بها : الناحية النقضية والناحية التوليفية على السواء •

والنظرية الجدلية لتاريخ الفنون أداة نافعة فى الوصف والتفسير ان هى لم تختزل الى مقوم مفرد فى العملية الثقافية مثل نزاع الطبقات أو التضاد الكلاسيكى الرومانتيكى ، والكلاسيكى الباروكى أو الأبولوجى الديونيسى • وفى كل قضية من القضايا يجوز وجود أكثر من بديلين • وهكذا فان الجدلى التاريخى ليس مفردا ، ولكنه كثير متعدد ، هو تفاعل مستمر بين عوامل لا حصر لها • منها ما يعمل فى مجموعات ، ولكنها لا تنتهى الى ايقاع مفرد واحد - وعلى الأقل لسنا ندرك الآن أى ايقاع واحد يجمع بينها •

وفى المرحلة الحالية للنظرية تبدو الناحية الجدلية للتاريخ الثقافى معقدة غير منتظمة بدرجة جارفة مربكة حتى لتسلب الحياة الزاخرة بالحسب والنماء فى منطقة الغابات الاستوائية المطيرة • ومع هذا فان تلماء الأحياء استطاعوا تحليل تلك الحياة الى عملياتها المقومة • ومن ثم ربما أمكن علماء الثقافة فعل ذلك فى علم التاريخ مستقبلا •

ويبدو أن التنوع يتزايد كلما استمرت الحضارة فى الاختلاف ، وفى الديمقراطية المتحررة بوجه خاص يستطيع كل فرد أن ينتقى ويدمج من بين مجموعة الايديولوجيات والأساليب المتصارعة ما يحلو له ويناسبه • فهو يلعب فى الحياة أدوارا عديدة ، ويستطيع أن يقيم اتجاهات تختلف الى حد ما فى كل منها ، وعلى النقيض من ذلك ، فان الفرد الذى عاش فى

ظل ثقافة صارمة طبقية وقع تحت ضغط أشد ، دفعه الى التطابق من جميع النواحي مع طبقة ومعايير مهنته . وعندما كانت طبقة فى المجتمع الطبقي تتمرد كما حدث فى الثورتين ، الفرنسية والروسية ، كان من المحتمل أن يغدو الصدام شاملا ورهيبا ، أما الآن فانه يذوب فى العادة متحولا الى عملية دائمة من الخلافات الثانوية التى هى أكثر قابلية لتسوية سلمية تدريجية .

ومع ذلك فان الاتجاه لا يعد هنا أيضا شيئا بسيطا . فنحن نكتشف على الدوام تعقد الصراعات الماضية ، التى بدت فى الأول غاية فى البساطة ، فهى سواد مطلق فى جانب وبياض صرف فى الآخر ، كما هو حال الحروب الصليبية والاصلاح الدينى . وفى الحين نفسه فان الجانب المتكامل للتطور الثقافى الحالى قوى هو أيضا . والاتجاهات المتلاقية تظل حية ، حتى بين الجهات الكبرى السياسية والعسكرية المتنافسة ورغم الفروق والاختلافات الايدولوجية ، وقد أصبح التصنيع الميكانيكى وغيره من التطورات التكنولوجية منتشرة شائعة بكل أرجاء العالم . وأخذ الفن العالمى يقترب بعضه من بعض ويزداد تشابها فى كثير من النواحي وذلك رغم كل ما يبذل من محاولات للمحافظة على الاختلافات المحلية .

وتتطوى الحضارة الغربية منذ عهد « المسيح » ، على عدد جم من التقاليد الدينية الرئيسية ، وكل منها تعد نواة لمجموعة معقدة متنوعة الأشكال متغيرة من السمات الثقافية تمتد فى كل جانب من جوانب الحياة . وقد تختزل تلك العوامل أحيانا الى اثنين : هما العامل الكلاسيكى (الاغريقى والرومانى) والعامل العبرانى المسيحى . وقد ظل هذان العاملان يتصارعان ويتصالحان على الدوام منذ أن اصطدما فى أواخر الامبراطورية الرومانية وكان الصراع بينهما سجالا . وشمل كل عامل على الأقل تقليدين رئيسيين ينتميان اليه ولكنهما متضادان دائما . فالجانب الاغريقى يكمن فيه النزاع ، لا بين العناصر الأبولوجية والديونيسية فى الفن والدين ، ولكن بين الايمان الدينى والتصوف الباطنى (المستيقية) وبين المذهب العقلانى والمذهب

الطبيعى عند الفلاسفة القدامى • وكانت الفلسفة الأفلاطونية ، توليفة جبارة ألفت بين المداخل العقلانية والصوفية التى انقسمت مرة أخرى الى صوفية الأفلاطونية الحديثة ، والمذهب الطبيعى عند الأبيقوريين • وفى نطاق التعاليم العبرانية المسيحية التأم اليهود والمسيحيون حيث استقر فى ذهن المسيحيين أن التوراة كانت تمهيدا للإنجيل وبشيرا به • وبقي التوتر بين المسيحية واليهودية فى القرن العشرين مثلما بقى الصراع بين العلم (المؤسس على العقلانية الاغريقية) وبين العقيدة المسيحية •

وقد وجد كل من هذه العناصر المتنوعة المتصارعة تعبيرا عنه فى فن أو أكثر طوال تاريخ الحضارة الغربية • وما يبدو كأنه رفض جذرى للماضى ، وللتقليدية بوجه عام ، هو فى كثير من الأحوال تحول فى التأكيد من عنصر الى آخر بين هذه العناصر الدائمة فى التقاليد الغربية • وذلك وفق مشايمة العباقرة لهذا العنصر أو ذاك • ففى عصر النهضة الايطالية يمثل فرا أنجليكو وسافونارولا فكرة التوكيد على الدار الآخرة ، وبذلك يطيلان أمد وجهة النظر السائدة فى المصور الوسطى فى حين يمثل الناحية الأخرى المضادة ، كل من بوتيتشلى (صاحب « الربيع » و « مولد فينوس ») وبتراركو وبوكاتشيو وجورجيون وفيرونيز وموتيفردى • ويجد العنصر الصوفى الدينى تعبيرا قويا من جديد فى أعمال ايلجريكو ، على أن الانتقالات الصغرى من تأكيد الى آخر قد تكون الى حد كبير تعبيرا عن المزاج الفردى • فأما الانتقالات الكبرى ، كما هو الحال فى الاتجاه العام صوب المذهب الانسانى الطبيعى فى عصر النهضة ، فهى تعبر عن اتجاهات جماعية أعمق تجرى فى النمط الثقافى بأسره •

وفى نطاق مجرى الحضارة الغربية المعقد المتنوع بعناصره الاغريقية الرومانية يستطيع المرء أن يميز مجموعات كبيرة من التناقضات الكاملة • وقد عبر عنها الفن بوصفها خصائص متضادة ، وعبرت عنها الحياة بوصفها نضالات وأهدافا ومعايير قيم متعارضة واتجاهات متصارعة نحو الحياة ونحو

ذات المرء ونحو الله ونحو العالم ، وهى تظهر ببلاد الأسبان فى شخصيات مثل سيرفاتيز ذلك الساخر الهادى ، الدينوى ، من ناحيه ومثل المتصوف يوحنا الصليبي من الناحية الأخرى ، وفى امكانك أن تقرأ على مثل هذا النوع من التناقضات الكاملة فى كل عهود التقاليد الصينية والهندية والفارسية وغيرها • على أنها كثيرا ما يفشاها الابهام فتخفى على المؤرخ بسبب ما اعتورها من محو أو قمع على يد جماعة قوية مسيطرة • وذلك كالذى جرى من التدمير المطلق التام لجميع الكتابات الأبيقورية والفن الوثني فى مستهل الفترة المسيحية •

وتتزع الحضارات القديمة المعقدة الى ايجاد مجال لكل من هذه الاتجاهات المختلفة بمكان ما من النسيج الاجتماعى تستطيع أن تجد فيه ما يرضيها بغير الكثير من الازعاج للغير • هكذا أفسحت كل من الثقافتين الهندوكية والمسيحية المجال للمحارب والقدیس والراهبة والزوجة ربة الدار والناسك المنعزل عن العالم (المتوحد) والعامل النزاع الى العيش مع غيره من أبناء جنسه المحتشد زرافات • وقد أنتجت بكل منهما أنواع كثيرة من الفنون وان لم يجر ذلك بدرجة واحدة من الخطوة والقبول • وفى ظل الهيمنة المسيحية التى يغلب عليها طابع الزهد ، كثيرا ما يضطر الفن الدينوى كفن التمثيل مثلا أن يعيش فى ظل ظروف من الزراية والاضطهاد • وحدث أن حكاما وأجبارا مسيحيين آخرين وبخاصة منهم من جاء فى العهد البيزنطى والباروكى ، نهضوا بالفنون ونموها أثناء فترة تعاون رائع ، ولكنه مؤقت ، بين الكنيسة والدولة •

ولم تنجز النهضة فى ايطاليا احياء كاملا لكلا التقليدين الاغريقين • فان ما أنجزته من الناحية الفكرية كان فى بادىء الأمر هو - أساسا - العنصر الأفلاطونى ، والأفلاطونى الحديث الذى كانت رمزته الصوفية قد أثرت فى المسيحية الأوغسطينية • ثم جاء احياء العنصر الطبيعى لكل من المذهب الذرى اليونانى والفيلسوف أرسطو بكامل مجالهما ، فى قرون

تالية • ومن الناحية الفنية ، فإن ما أحيته النهضة في صورة النظرية والممارسة الكلاسيكية الحديثة ، يغلب عليه النوع الأبولوجي ، لا الديونيسي ، من حيث تركيزه التأكيد على النظام والوضوح والتوازن والكبح • غير أن هذه الصفات ، رغم الصدمة التي يحدثها العرى الذي كان الفن الوثني يمزجه بها ، لم يكن من المحال توليفها مع المثل الكاثوليكية ، مثل النظام والكبح • فأما العناصر العنيفة والمنافية للأخلاق في التقاليد الاغريقية فقد قدر لها أن تظهر جلية فيما بعد • فإن هذه العناصر تظهر - وقد سيطر عليها أبولو غاضب عار يقوم بدور المسيح - في الأرواح المحكوم عليها بالهلاك الأبدى في لوحة « الحساب الأخير » ويتميز بها أسلوب مصورها ميكلائنجلو • ويدرك من يشاهد رسومه على سقف كنيسة السيستين أن جمعه بين العرافات الكلاسيكيات ، والأنبياء العبرانيين الوارد ذكرهم في التوراة ، والأشكال النحاتية الرومانية ، هو توليف عسير لتقاليد متنوعة حققت عقلية فذة من عقليات النهضة الأوروبية • إذ لم يحدث بعد ذلك أن مصورا غريبا من الطبقة الأولى حاول توليفا جبارا كهذا •

وحين نصب الاهتمام بالرمزية الايضاحية في الفن المرئي الغربي - عندما هجر التعبير عن الأفكار التجريدية واتجه أكثر الى العلم والفلسفة - تحول الفن الديني الى تابع تكرر الى لمشاهد تقليدية فاتنة من حيث تنوع أشكالها ، ولكنها هزيلة من حيث معناها الفكرى ، فأما الأدب الغربي الحديث فإنه واجه بقدر أكبر من الصراحة والقوة مهمة تحليل - وإن أمكن مهمة حل - القضايا الرئيسية في ثقافتنا ، أما بالانتصار عليها أو بالتوفيق والتراضى معها ، ففضل العمل والعقل والخيال حلت بعض المتناقضات • ولكن غيرها يواظب على الاتعاش في أشكال جديدة •

ولكى يتيسر تحقيق توليف أوفى وأكثر انتقاء مع مضي الزمن ، لابد للآراء المتضادة أن تكون قادرة على التعبير عن نفسها : كل منها في تعارض عنيف قوى نحو الآخر • ومن هنا جاءت أهمية العملية الجدلية في الفن

شأنها فى أى مجال آخر • وهى عملية تبرز فى أحسن صورها فى ظل الحكم الديمقراطي • ولا شك أننا عن طريق المتطرفين المتضادين دون غيرهم ، نتعلم الامكانيات المتاحة لتوليف يجمع بعض مجموعتى القيم كليهما • أما الاعتدال فانه لو كان رسوخ واستقر لتركها جميعا فى حالة أولية بحثة • ولكن أكثر أنواع الجدل ثمرة ليس مجرد نضال من أجل السلطة والثروة بين الأفراد أو بين الجماعات الذين تمتلئ نفوسهم برغبات متماثلة ولكنها متصارعة • فان هذا النوع من الجدل يمكن أن يدوم الى الأبد ، دون نتيجة بناءة • أما الصراعات ذات الشأن الخطير بالنسبة للتطور الثقافى فهى التى تنطوى على قضايا خلقية وفكرية وجمالية ، وكثيرا ما يرتبط النوعان بعضهما ببعض ، وغالبا ما تكون المثل الرفيعة قسما لاهتمامات أنانية فجأة • والسذج وحدهم هم الذين يثقون اليوم بأن النصر يكون دائما حليف أصحاب أعلى المثل أو أرقى الأذواق ، غير أنه من المسلم به أن للجهود الفكرية والفنية وسيلتها للبقاء بعد من صنعوها ومن جاهدوا من أجلها ، ومن ثمة فان الهزائم التى تصادفها ليست نهائية تماما •

أظهرت الفلسفة الاغريقية امكان اجراء الحوار فى جدل ودى نظرى حول قضايا الحقيقة المجردة والقيمة المجردة • وهى صراعات يمكن خوضها بغير سفك دماء شأن منازل الرياضيين ، فى المعارك الرمزية للفلسفة والعلوم والفنون ، ثم لا يلبث الانسان حتى يرفع الى درجة الكمال رويدا رويدا الأسلوب والاتجاه العقلى اللازمين لعزل هذه الصراعات عن الشخصيات وحسمها بطريقة أكثر نزاهة ، أو لصالح البشرية جمعاء لكى يتحقق انسجام جزئى • ولكن هذا الاتجاه لا يزال بعيدا عن أن يكون عاما شاملا • وكثيرا ما تدفع مصلحة شخصية أو عداوة شخصية الفرد المتحزب الى انجازات ثقافية ، ما كان ليحققها لولا ذلك الدفع • وحاولت الفلسفة المصرية مع قدر من التوفيق أن تهدم حواجز التحزب على مستوى عقلانى • وقد فعلت ذلك بفضل اخلاصها للمثل

الأعلى الاغريقى المتمثل فى العقل Reason كنقيض للايمان الطبع .
على أن ما اصطنعته تلك الفلسفة حديثا من تشكك وأسلوب تجريبي
Empiricism على قد أضعف من مطالبة العقل بمعرفة الحقيقة
المطلقة . وتجزئ الذرائعية (البرجماتية) ، نظريات مختلفة باعتبارها
فروضا عامة . على أن هناك سبلا أخرى تؤدي للتوليف الثقافى . فان توفيق
الحضارة فى تحقيق قدر مناسب من وحدتها ، لا يرجع الى قيام الانسجام
بين الطوائف الايدولوجية ، ولا حتى الى الاتفاق على أن العقيدة الشيعية
(التجزئية) لا ضرورة لها ، قدر ما يرجع الى اكشافها أشياء أخرى يمكن
الاتفاق عليها ، ومتما يمكن الاسهام فيها . ومن المقرر - من حيث المبدأ -
أن الجماعات المحافظة لا تتخلى عن معتقداتها التقليدية الا ببطء ، أما من
حيث الواقع فقد لجأت جميع الأحزاب الرئيسية المتنافسة ، ببلاد الغرب الى
سياسة التراضى والتوفيق . وأذعن التفكير فى الآخرة اذعاناً جوهرياً
للسعى وراء النجاح فى الدنيا سواء فى الحياة العائلية العادية ، أو الجهود
القومية والانسانية (Humanitarian) . وقد تمكن الفن ، حين تجنب
الموضوعات القاسية اللاذعة ، أن يوفر عنصراً أساسياً عاماً يشترك فى
الاستمتاع به الأشخاص من جميع العقائد . فان هو كان فناً واقعياً أو
تجريبياً بحال واضحة صريحة ، اصطنع التعاون مع العلم . غير أن الفن
الغربى - وقد أصبح على الاجمال انتقائياً فى أسلوبه ، حائزاً للقبول لدى
مستويات مختلفة من التعليم - استطاع صنع توليفة ديمقراطية طليقة ،
قوامها الاهتمامات المشتركة ، فهو فى أمريكا مثلاً ، ينزع الى اقلال
الخصومات الاقليمية والدينية .

وبغض النظر عن الدوافع ، فان نتائج الصراع الثقافى - شأنها شأن
نتائج تنازع البقاء البيولوجى - مواتية للتطور على وجه الجملة . وهذه
النتائج ترجح كل حالات التدمير الثقافى الشامل المقترفة باسم وجهة نظر
عالية معارضة ، مثل تدمير الأدب والفن الماياى الأزيكى (Mayan-Aztec)

(بيلاد المكسيك) على يد مسيحيي القرن السادس عشر ، ولعل محاولة أختاتون الإصلاح الديني القائم على التوحيد أول صراع حضارى كبير جرى بين وجهات نظر عالمية . وقد عبر عنه جماعة مجهولون من الفنانين فى أسلوب فنى حافل بالحياة يمتاز بالحرية التعبيرية بقوة لافتة للنظر . على أن هذا الصدام بين الأفكار والأشكال الفنية ، تمت تسويته على مستوى القوة ، شأن كثير من الصراعات التالية ، وانتهت حركة الإصلاح فى الظاهر بهزيمة وتدمير شامل . ولكن ظلت هبتها للثقافة العالمية راقدة آلاف السنين الى أن استعادت فى الأزمنة الحديثة مكائتها فى التقاليد الكبرى للفن العالمى .

٣ - مراحل وتتابعات فى اشكال الفن وتقنياته

وصفت الفصول السابقة مختلف وسائل تحديد تابعات الطرز والأساليب ، وفصلها بعضها عن بعض فى مختلف صنوف الفنون وطرائق شرح أسبابها وعللها . ولا يزال هناك خلاف كثير حول ما اذا كانت تلك الأمور تتواءم مع عملية عامة من النمو التطورى أو من التكرار الدورى (Cyclical) ، على أنه يبدو أن هناك بعض التطور العام وبعض التكرار ولكن أيا منهما لا يحدث بطريقة متسقة ومنظمة ، فكلاهما غير واضح بفعل التنوع الكثير . ويعتقد بعض الكتاب أنهم يرون من التنوع ما يكفى لدحض فكرة المراحل والتكرارات بأسرها .

ويتوقف الشيء الكثير على الطريقة التى نعرف بها «المراحل» ونصف بها مقوماتها الثقافية المتنوعة فمن المتعذر على المرء أن يقارن بين فن فترتين متعاقبتين ، مثل أثناء عصر لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر ، بغير تحديد لما يرقى الى مرتبة « المراحل » بوجه الجملة ، فى تاريخ ذلك الفن . وإن المرء ليطرق سيلا محفوقا بمخاطر أشد لو أنه حاول خلق أقسام زمنية قاطعة بين المراحل فى فن معين ، وكذا لو أنه حاول أن يظهر أن المراحل فى مختلف الفنون والنشاطات تتزامن كل منها مع الأخرى فى جميع أرجاء العالم . وما من أحد يحاول اليوم فعل ذلك . غير أن

هناك درجات متوسطة كثيرة بين هذا وبين الرفض التام للمراحل والتكرارات • وفى وسع المرء أن يضمها بطريقة تقويمية اجمالية مدالا على ما يبدو أنه تطابقات جزئية عرضية ، وكذا الأسباب المحتملة التى ساهمت فى هذه التطابقات •

وفى الامكان تحديد مراحل وتابعات بجميع الفنون على أساس التجديدات التكنيكية البعيدة المدى • ومنها ما تكاد تتزامن بعضها مع بعض تقريبا ، ومع مراحل التطور الاجتماعى • وقد أدى انتقال الناس الى حياة القرى المستقرة - كما رأينا - الى تسهيل تطور فن العمارة وغيره من طرز الاتاج الثقيلة الضخمة مثل أعمدة الطواطم الحشيشية والتماثيل الحجرية • على أن هناك ابتكارات تكنيكية أخرى ، كانت أكثر اقتصارا من حيث تيجتها المباشرة على فن واحد أو عدد قليل من الفنون • وذلك مثل تطور المقامات الموسيقية Musical Modes فى عصور التاريخ القديمة • وهى تجديدات تساعد على الدلالة على المراحل أو الفترات الرئيسية فى تاريخ فن من الفنون • ولكن هذه قد لا تتزامن مع الأقسام الزمنية الرئيسية فى فنون أخرى • فان أنواعا من التقدم الثقافى المفاجئ البارز ، مثل استخدام الحديد ، حدثت فى عصور بالغة الاختلاف فى أجزاء مختلفة من العالم • ولا تنسى أن أصول اللغة المنطوقة - ولعلها أبعد الخطوات مدى فى كل التطور الثقافى البشرى - لا بد أنها نشأت منذ زمن عريق القدم ، وعلى خطوات جد وثيدة ، بحيث غدت توارىخها وأسبابها ضربا من الرجم بالظنون • ونمة ابتكارات أخرى تعد من الأحداث التاريخية الحديثة ، مثال ذلك آلة الطباعة وآلة السينما •

وقد وصفت كثير من الابتكارات الماضية فى التكنولوجيا بأنها منجزات ثورية • وقد أدى بعضها مثل ترويض الحيوانات واختراع الآلة البخارية، الى زيادات ضخمة فى هيمنة الانسان على الطاقة الفيزيائية • والواقع أن تلك الابتكارات أدت الى تغيرات بعيدة المدى فى طرائق العيش ، والتنظيم

الاجتماعى والثقافة بجميع مجالاتها وبعضها مثل قوة البخار، أثر فى الفنون بطريق غير مباشر وعام فحسب ، على حين وفر بعضها مثل صهر المعادن وسبكها ، تقنيات معينة صالحة للاستعمال مباشرة فى فن أو أكثر . وبدهى أن الكتابة وآلة الطباعة ليستا ابتكارات فنية على وجه الحصر ، ولكنهما أحدثتا انقلابا ثوريا فى الآداب وفنون الرسم والنقش والحفر Graphic Arts وكذا فى حقول أخرى . والمخترعات بعيدة الأثر ، إذ تؤثر فى فروع عديدة من الثقافة فى وقت واحد ، تنزع الى احداث مراحل جديدة متعاصرة فيها جميعا . وقد دخل العلم والصناعة عصرا جديدا من نواح كثيرة عندما اخترعت الطباعة ، وكذلك فعل فن القصة والنقش التصويرى والتدوين الموسيقى . فلقد تأثرت الفنون جميعا بذلك الاختراع ، اما بطريق مباشر أو غير مباشر وذلك بسبب زيادة الاتساع فى توزيع الكتب والمقالات التى تبحث فى الفنون وما ترتب على ذلك من اتساع دائرة المعرفة العامة .

وكما أفضت بعض المخترعات الى زيادات ثورية فيما بين يدي الانسان من طاقات طبيعية فان مخترعات أخرى أدت الى نتائج مماثلة فى الطاقة العقلية وفى الفن وفى مجالات أخرى . فقد أتاح اختراع الكتابة امكان تسجيل الأفكار وتبادلها بعد أن كان هذا غير متيسر ، ومن هنا تأتى النقل الثقافى للمعرفة والمهارة والأشكال اللفظية فى الفن والعلم . وان التحسينات الجليلة فى فعالية الكتابة مثل الارتقاء من الكتابة بالصور المعبرة* (Pictographs) الى الحروف الأبجدية ، لتمائل المنجزات الفيزيائية ، مثل التحكم فى القوى المائية والكهرباء . فهى تحسينات لا تيسر فحسب قدرا أكبر من الاتصال والتسجيل وانما تيسر كذلك التعبير عن الأفكار التجريدية والخفية الدقيقة والمعقدة ، وأنماط الفكر وتسلسلاته التى لم يكن من الممكن التعبير عنها بالأصوات فحسب ولا الصور التصويرية فحسب

(*) عن نشأة الكتابة بجميع أشكالها ، انظر للمترجم « معالم تاريخ الانسانية » تأليف ه . ج . ولز المجلد الأول ، ص ١٩٣ مطبعة لجنة التأليف . (المترجم)

ويؤذن كل اختراع أو اكتشاف عظيم بداية مرحلة جديدة في بعض نواح معينة . على أن المرحلة قد تدوم الى ما لانهاية ، كما فعل عصر الكتابة ، أو تنتهى ان حلت محلها مرحلة أكثر تقدما . وقد انتهت على وجه الجملة مرحلة الكتابة بالصور وان كانت الرموز التصويرية لا تزال تستخدم فى أغراض خاصة ، وكذلك حال العصر البرونزى وعصر الموسيقى المقامية (Modal Music) فانهما قد انتهيا فى أغلب الأحوال وان كان البرونز والمقامات لا يزالان يستخدمان فى أدوار ثانوية .

ومن بين التقدّمات التكنيكية الهامة فى ميدان الفنون ما ينتمى الى أنماط « الشكل » وما فيها من مقومات متطورة ، لا الى المواد والمناهج . فهى تنتقل ثقافيا ويمكن تعليمها لمن يرجى أن يكونوا فنانين مستقبلا، ولكنها أرحب وأعم من الأساليب . ومن بين هذه علاقات المقامات الموسيقية (Key-relations) والأنغام المضادة (الكوترابنط) (Counter Point) فى الموسيقى وكذا استخدام النماذج التقليدية مثل الفيوجا (Fuge) والسوناتا . وتشمل التقنيات الشعرية علم العروض أو نظم الشعر وهو أمر ينطوى على استعمال التفاعيل الموزونة (Meter) والقافية وأنماط المقاطع الشعرية وطرز الأشكال التقليدية مثل السونيتة (Sonnet) أو الروندو (Rondeau) * ولا تقتصر تقنيات التصوير على استخدام « المرقاش » (الفرشاة) والأصباغ (الألوان) ، والبرنيق (الطلاء) (Varnish) بل تشمل كذلك المنظور وانسجام الألوان . . الخ .

وفيما يلى بضعة تطورات كبرى فى التكنيك والشكل فى مجموعة متنوعة من الفنون وفى حقول خارجية مرتبطة بالفنون . ولسنا نقدمها اليك بترتيب زمنى مضبوط وذلك لأن المراحل التى تعرفها تلك التطورات تتراكب بعضها فوق بعض الى حد كبير . .

(*) السونيتة (Sonnet) قصيدة تآلف من ١٤ بيتا . والروندو (Rondeau)

(المترجم)

قصيدة ذات ١٣ بيتا وقافيتين . .

الأدب : الملفوظ ، تطور اللغات المنطوقة ، مجموع المفردات ، أسس النحو والصرف ، أشكال الشعر والقومات المتطورة من حيث الشكل مثل التفاعيل الشعرية والايقاعات الكمية واللهجية والقافية والجناس الاستهلالى Alliteration والمصادر السابقة على التعليم والمتعلمين لأنماط مثل أدب الحكمة والخرافات Myths والأمثال والأنساب والقصائد الغنائية odes ومقطعات البلاد الشعرية Ballads وحكايات البطولة .

المكتوب : الكتابة بالصور المعبرة (Pictographs) والصور الكتابية الرمزية (ideographs) والكتابة بالكتايات المصورة المفردة (Rebuses) والحروف المقطعية والهجائية أو الأبجدية ، والكتابات المصرية القديمة الهيراطيقية والديموتيقية . إعادة تنظيم وزيادة تطوير جميع الأنماط سالفة الذكر وغيرها بمساعدة الكتابة فى البداية والطباعة فيما بعد . .

الموسيقى : تطور الأغنية ، وموسيقى الآلات الى سلالم نسقية ومفاتيح وأوزان ، وعبارات إيقاعية ، تطور اللحن (Melody) والتأليف الهوموفونى Homophonic والبـوليفونى (Polyphonic) ، وتركيب النغمات المتألّفة (Chords) ، وتسلسلاتها ، وتمايز النماذج التقليدية ، كالتراتيل الدينية وموسيقى الرقص وأغاني الحرب والعمل والموسيقى العسكرية والجنازية والفيوجات والسوناتات ، وتطور التدوين الموسيقى بما فى ذلك دلائل التقسيم الى عبارات موسيقية والتعبير وظيف الفروق .

العمارة : انشاءات الأعمدة والاسكفات ، العقود ذات الطنف Corbelled العقد الحقيقى ، القبة ذات الداليات وغير ذات الداليات ، القباء الاسطوانية الشكل ، العقود المستدقة الرأس ، والسقوف المعقودة ذات الضلوع ، نوافذ الزجاج الملون ، الدعائم (الأكتاف) Buttresses والجملونات ، الكابولى ومنشآت ، استخدام الصلب ، الحرسانة المسلحة ، الحائط الستارى Curtain Walls

النحت : تشكيل الصلصال ، تقطيع الخشب والحجر والعظم وتقبها

وصقلها وتحويلها الى أشكال صغيرة للحيوان والانسان • ومن الأسلبة (انتهاج أسلوب جامد) والمجابهة الجامدة الى أضرب متنوعة من الأوضاع الناشطة المتحركة ، تطور الواقعية التشريحية والتعبير الممتلىء حيوية ، بما فى ذلك اظهار بروز العضلات السطحي ، وتطور التقنيات فى كل من الحجر والبرونز وغيره من المعادن ، والزخرفة بعدة ألوان على الحجر والخشب والجص ، والنحت كتابع للمعمار وكشئ مستقل قائم بذاته ، والنحت النافر البارز Relief والنحت المجسم Round بمعزل عن أية خلفية •

الفنون التصويرية : التطورات التقنية والشكلية فى الرسم والدهان الزخرفى الواقعى والمؤسلب Stylized الجامد الأسلوب استخدام الصباغ والسوائل المختلفة ، والألوان الطبيعية والكيماويات ، والألوان المائية ، ومزج الألوان بالبيض أو الغراء بدلا من الزيت ، والدستمبر Tempera والفرسكو (الرسوم الجدارية الجصية) • واستخدام الألوان الشمعية المثبتة بالحرارة (encaustic) واستخدام الزيوت • والفنون التخطيطية من الحفر ، وعمل الكليشيهات والطباعة على الحجر •• النح • وعلى الورق ، والتصوير على الحجر والخشب والجص والفخار والزجاج ، وطلاء الميناء على المعادن ، واختراع آلة التصوير الضوئى (الكاميرا) والفانوس السحري ، وآلة التصوير السينمائية وجهاز العرض ، وتطور تقنيات التصوير الضوئى ، والصور المتحركة والملونة فى السينما ، وتطبيقات التصوير الضوئى فى الطباعة والفنون التخطيطية •

وينزع المتخصصون فى أى فن من الفنون الى تحديد الأقسام التاريخية الموجودة فى ذلك الفن على أساس التقدّمات الفنية التقنية التى تشوقهم وتشدّ اهتمامهم أكثر من غيرها ، أى أنهم يحلو لهم مثلا الحديث عن « عصر التصوير الضوئى » و « المرحلة اللامقامية (atonal) فى الموسيقى » ••• النح • ومن الجلى أن مثل هذه التصورات أضيق مجالا

بكثير من المراحل الثقافية العامة مثل « العصر الحجري الحديث » - أو « عصر البربرية » • وكلما تمايزت الفنون بعضها عن بعض ، اصطنعت هذه الانقسامات فى تاريخها • ومنها ما يتواءم بعضه مع بعض ومنها ما لا يفعل ذلك ...

وربما حدثت فى نفس الوقت تقريبا تقدمات فنية سريعة فى كثير من الفنون أو فيها جميعا بسبب اكتشاف أو اختراع بعيد الأثر حدث فى أحد الحقول ، ويترتب عليه دفع الفنون جميعا الى السير قدما ، الأمر الذى يوحى بتطبيقات معينة فى كل حقل وقيام سلاسل طويلة من الاختراع التخصص • وطبعى أن ما اكتشفه فيثاغورس من العلاقة الرياضية بين طول الوتر ودرجة الصوت كان من هذا القبيل • وقد يكون التقدم التقنى (التكنيكى) الذى يحدث فى كثير من الفنون فى وقت واحد ، راجعا أيضا - الى حد ما - الى نهضة عامة فى النشاط والثروة والقوة والطموح ، ربما نتيجة نجاح تجارى أو سياسى أو عسكرى ، ويمكن أن يكون للمخترعين والمفكرين والفنانين وأرباب الحرف ونصرائهم نصيب فى الرخاء • ومن ثمة تسود الجو رغبة فى التغيير والتحسين فى كل المجالات ، ويروح الناس ينظرون نظرة جديدة الى الآلات والمناهج القديمة السمجة ويتساءلون عن وسيلة لجعلها أكثر جودة وكفاية • وكثيرا ما يساعد على إنتاج هذه الحالة العقلية ، اختلاط بين الشعوب مع ما يصحبه من انحلال قديم العادات والمعتقدات •

ومن جهة أخرى قد يسبق فن أو أكثر أو طراز أو أكثر غيره من الفنون أو الطرز بسرعة أكبر ، مارا عبر عدة مراحل فى حين يظل غيره ساكنا راکدا • فان فنونا معينة مثل النحاتت الصغيرة والتصوير على الجدران وصناعة الفخار والمنسوجات تتميز بأنها تتقدم قبل غيرها ، حيث يمكن معالجتها بمهارات وأجهزة تقنية بسيطة ، خلافا للموسيقى السيمفونية والأوبرالية ، وقد تطورت أشكال رمزية من الحیوط التى تحبك على

الأيدى تطورا كبيرا ببعض جزر المحيط الهادى • وربما حدث أن فنا
معينا أو مجموعات من الفنون ، تسير قدما بخطى حثيثة فى ثقافة معينة ،
بسبب ما يصدق عليها من الامتيازات ، شأن الفسيفساء فى الثقافة البيزنطية
والزجاج الملون فى الثقافة القوطية •

ويلاحظ أن التغير البعيد المدى ، اجتماعيا كان أو سياسيا ينجح عادة
الى التأثير تأثيرا معوقا فى بعض الفنون ومواتيا فى غيرها، فقد كان انتصار أى
دين جديد - كما هو الحال حين تتبناه دولة كبيرة - حافزا قويا للخيال
الفنى فى نواح كثيرة فهو يوفر للفنون التصويرية المرئية والأدبية المادة
لصنع الأيقونات ، كما يوفر للموسيقى والطقوس آلهة لعبادتها • ويتطلب
أنواعا جديدة من المعابد والأواني الشعائرية • ويصدق هذا على عبادة رع
وأمون بمصر ، وعلى نحلة آتون قصيرة الأجل ، وعلى ادخال المجموعة
المبكرة من الآلهة البرهمانية الى بلاد الهند فى العصر الفيدي (Vedic)
وعلى تنسيق آلهة البحر المتوسط المتعددة فى هيكل آلهة أولمبوس ؛ كما
يصدق على تطور الأيقونات المسيحية بعد عهد قسطنطين • وحشما تكون
النظرية اللاهوتية وحدانية على نحو صريح ، يمكن أن تتخذ كبديل عن
الأيقونات ، وسائل من أمثال « الثالوث » والطبقات الهرمية من الملائكة
والشياطين • وهكذا يحدث أن الديانات الجديدة أو الموجات العارمة
والانشقاقات الضخمة والاصلاحات فى ديانة واحدة ، تستطيع أن تجد
وبوضوح مراحل وتعاقبات فى الفنون عن طريق ما يحدث من تغييرات فى
فحواها ومعانيها الرمزية ومراسمها الشعائرية ، ومن ناحية أخرى ينجح
كل تغير ضخم اجتماعيا كان أو فكريا الى الخط من قدر فنون معينة وطرز
معينة من الفن وبذلك يؤدي الى تدهورها ويؤذن بنهاية مرحلة فى حياتها •
فقد أدى تدهور النظام الأرستقراطى الى الغنى من قدر شعارات النبالة
(Heraldry) وما يرتبط بها من أنواع الفنون التى تعبر عن علاقات
الأنساب كما هو الشأن فى جداول روابط الدم وشجرة يسي Jesse Tree
فى زجاج العصور الوسطى وصورها ، فانها بدلا من أن تكون نافعة وهامة

من الناحية العاطفية ، انحطت نحو مستوى من الاهتمام العرضي المحض ،
الذى يتجه مثلا الى القيم الزخرفية والعاطفية ، وتنقل الهية والمساندة
الاقتصادية الى فنون أخرى ويذهب معها قادة الفنون .

ولو تأملت نواحي الفن التكنيكية فضلا عن الشكلية التقليدية ،
لوجدت النزعة التطورية فيها واضحة وثابتة نسبيا . ففي كل فن من
الفنون ، قامت الاختراعات المتعاقبة بتزويد الفنان بمجموعة من الأدوات
والمواد والطرائق ، ومجموعة من الأنماط أكثر تنوعا ، لتعالج عالم الخبرة
البشرية الآخذ في الاتساع ومجال الأذواق الجمالية الآخذ في الانتشار .
وبينما اختلف ترتيب الاختراعات نوعا ما باختلاف الأماكن فإنه سار عادة
في درب التطور القائم على دائم التمايز والتكامل : مع مزيد من الآثار
والنتائج المحتملة ومزيد من طرائق ربطها بعضها ببعض .. حتى اذا أوقف
التقدم أو مسه انحراف جذري ، كان هذا في العادة راجعا الى أحداث
خارجة عن الفن نفسه * .

٤ - المراحل والتعاقبات في الأسلوب التضادات والتأرجحات البنوية والتراكبات

يتم أيضا تحديد مراحل الفن وتعاقباته على أساس ما أسميناه « الطرز
الأسلوبية المتكررة » مثل الكلاسيكي والرومانيكي . وهذه المفاهيم تشير
كما رأينا الى نواح متماثلة : (أ) بين فنون مختلفة في نفس الفترة والثقافة
كما هو الشأن في التصوير والشعر والموسيقى الرومانيكية في أوائل
القرن التاسع عشر ، و (ب) بين فنون ثقافات وفترات مختلفة كشأن بعض
أنواع النحت الروماني والصيني والهندي القديم . ولا شك أن هذه الطرز
انما تحدد حتما على أساس سمات أقل عددا من معظم الأساليب الفنية
أو الفردية ، وذلك لقلّة ما يتصادف تكرره مجتمعا من السمات في مختلف
الفترات . وهي تتسم بالأسلوبية بسبب اعتمادها قبل كل شيء على نوع

(*) انظر للمترجم جاويد : « التربية عن طريق الفن » لهيربرت ريد ، (د) الاثف
كتاب بالتعليم العالي) .

المنتج ككل أكثر من اعتمادها على المواد والتقنيات أو الطرز الاطارية التقليدية مثل « الكراسى » أو « صورة وجه شخص ما » ، على أن هذه الفئات تتداخل جميعا وتقاوم كل محاولة للتحديد الدقيق .

والواقع أن تسلسل الطرز الأسلوبية مثل « القديم العتيق والكلاسيكى والباروك » الذى يفهم على أن الواحد فيه يخلف الآخر مباشرة فى ثقافة واحدة هو تقريبا « تعاقب أسلوبى للطراز » ، ومنذ أمد غير بعيد وصف هيجل واحدا من هذه التعاقبات بثلاثيته : « الرمزى والكلاسيكى والرومانتيكى » . وهى فى رأيه ليست بالمتكررة ولا بالدورية ، بل ان كلا منها مثلت مرحلة رئيسية واحدة فى التاريخ الثقافى . بيد أن هناك نظريات أخرى تقرر - كما شهدنا - أن تعاقبات معينة من الطرز الأسلوبية تتكرر ولا بد أن تتكرر ، وذلك لأن دورة حياة أى أسلوب تماثل دورة حياة كائن عضوى حى .

وهكذا لا مفر من أن ينجى أسلوب عتيق فى فترة مبكرة طفلية أو شبابية من تاريخ أحد الأساليب ، ثم ينجى أسلوب كلاسيكى أثناء فترة نضجه وأسلوب باروك فى مدة اقتراب شيخوخته أو انحلاله .

وينشأ شئ من الغموض نتيجة لأن نفس كلمة « أسلوب » كثيرا ما تستخدم للدلالة على مرحلة بمفردها ، وذلك (مثل أسلوب القرن السادس القاسى ذى الأشكال السوداء) كما تطلق أيضا على تاريخ الفن بأكمله أو على تعاقب الأساليب الفنية ، وذلك (مثل تصوير الزهرىات الاغريقية بمجموعه) . وعندما يشير أصحاب النظرية الدورية الى « حياة أسلوب وموته » فهم انما يشيرون فى العادة الى تاريخ فن بأكمله أو فرع من فن فى ثقافة معينة ، وذلك مثل فن التراجيديات الاغريقية . وربما كان من الأوضح الاشارة الى هذا بوصفه : « تعاقبا أو تسلسلا أو تطورا أسلوبيا » ، أعنى أنه تعاقب لأساليب مختلفة ولكنها مترابطة مثل أساليب أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس . فكل أسلوب فى مثل هذا التعاقب ، سواء أكان لفنان فرد أم لفترة قصيرة ، يشمل عددا كبيرا من السمات .

(ونشير هنا الى أن أرسطوطاليس لا يذكر الا وصفا موجزا جزئيا لها)
فى كتابه « فن الشعر » « Poetics » فيما يتعلق بعدد الممثلين ومجموعة
الكورس وغير ذلك من الوسائل التقنية الداخلة فى ذلك الفن . ولاشك
أن « تعاقبا أسلوبيا متكررا للطراز » كالذى شهدناه من فورنا ، لم يكن
فى امكانه أن يحتوى الا على سمات قليلة فقط فى كل مرحلة من المراحل،
وذلك لأن قلة فقط من هذه السمات هى التى تستطيع التكرار فى سياقات
كثيرة مختلفة .

ويصف كروبر (١) ما يعده التعاقب الرئيسى للمراحل فى حياة أحد
الأساليب وهو فيما يرى تعاقب يتكرر - فى كثير من أساليب الفن التى
لا رابط بينها ، وهو يبدأ « بالجمود الفج أو البلادة عند النشوء » ، ثم
يتلو ذلك ، دور عتيق يتطور فيه الشكل الى حالة من التحدد القاطع
(definiteness) ، ولكنه لا يزال جامدا ، ثم التحرر من النزعة العتيقة
(Archaism) . ثم هو يقول : وبعد الانجاز التام يجيء دور
اجهاد التماسا للتأثير ، وهو : « الروكوكو الكثير الزخارف ، والتعبيرية
المفرطة ، والواقعية المغالى فيها (ultrarealism) أو الزخرفة المسرفة
والضصور التكرارى وموت الوجدان فى الأسلوب . وبعد هذا « لا تلبث
الفنون الكبرى حتى تذوى سريعا ويصبح لزاما عليها أن تبدأ من جديد » .
وهو يرى أن هذه الدورة من العتيق الى الروكوكو تتكرر فى كل من فنى
النحت والعمارة الأوروبيين ، وكذلك ببلاد الهند والصين ومصر كما تتجلى
ببلاد المكسيك لعهد سكانها الأصليين مع تكرارات مماثلة فى فنون التصوير
والموسيقى والأدب .

ويميل مؤرخون آخرون الى أن يدخلوا فى هذه الدورة طرازا
« هندسيا » ، باعتباره عاما تقريبا فى مرحلة العصر الحجري الحديث فى
الفخار والنسيج ، ففى النسيج يرجع جزئيا انتشار هذا الطراز الهندسى الى

(١) انظر (Style and Civilizations) ص . ص ٣٥ ع . ع .

سهولة عمل التصميمات ذات الخطوط المستقيمة كما هو الشأن في بطايات الهنود الحمر • على أن المنحنيات المستقيمة الخطوط والبسيطة شائعة في الفخار القديم وكذلك في الكتابة بالصور المعبرة (Pictographs) • وغالبا ما يطلق على المرحلة التي تلى المرحلة العتيقة ، اسم المرحلة « الكلاسيكية » ، وتعرف بأنها توازن بين الأشكال الانسانية ذات التركيب الحيوى (biomorphic) التي تعبر عن الحياة الديناميكية المتحركة ، وبين الاطارات الهندسية الجامدة كما هو الشأن في معبد اغريقى بما له من نحائت قوصرية (Pediment) وهى تحقق بالمثل توازنا بين الوحدة والتعدد، بين البساطة المقيدة ووفرة التفاصيل • وهذه الناحية من الاتجاه الكلاسيكى يلخصها القول الاغريقى المأثور من أنه « لا شئ أكثر من اللازم » •

وفى حدود هذا المعنى يجنح البعض الى وضع « الباروك » بعد « الكلاسيكى » ثم يتبعونه « بالروكوكو » ، و « الباروك » - بوصفه طرازا يعاود الظهور ، يدل على القوة والثقل والكتل الدوارة والوفرة الزائدة من الزخرفة ، وعدم الانتظام فى الشكل وانعدام التوازن جزئيا ، ونزعة لغمر معالم الأشياء وعدم توضيحها سعيًا وراء بناء شكل موحد - هى نزعة الى التقدم تدريجيا نحو الذروات الراسخة • أما « الروكوكو » ، فانه كما رأينا ، معنى توكيدا يركز على المنحنيات الخفيفة والصغيرة والألوان الفاتحة والتذهيب ، والحليات الشبيهة بالزغب والمخرمات (الدتلا) والتركيبات غير المنسقة ، وايماءات الى الرشاقة الأتوية الرقيقة والترف الناعم لا الى القوة الضخمة • ثم ظهر بأوروبا بعد الروكوكو ، الأسلوب الروماتيكى، الذى تفرع فى طرق متعددة • كما شمل نزعة نكوصية نحو الطبيعة والبساطة البدائية ، وتوكيدا على الاندفاع والانفصال والتخيل بدلا من العقل ، وعلى الحرية بدلا من الوحدة والنظام • وغالبا ما كان يمجّد الفلاح والطفل والهمجيّ الشهم ، وثمة شعبة أخرى أكدت الطراز البطولى والشبقيّ والوسيطي (المتسب الى المصور الوسطى) والعاطفيّ والمتباهي •

وجاء بعد الأسلوب الرومانيكي في الفن المرئي الأوربي ، تعاقب سريع من أساليب متراكبة ، من مذاهب متنوعة مثل الطبيعية والتأثيرية والوحشية Fauvism (والفوقية مذهب التحرر من فيود التقليد) والتعبيرية وبعد التأثيرية والتكيفية والمستقبلية والسريالية والتجريدية ، غير أن بعض هذه يمكن اعتباره امتدادات لعناصر معينة في الرومانيكية ، كما يمكن اعتبار بعضها الآخر ارتدادات الى أساليب أبكر . وطبقا لرأى أصحاب المذهب الدوري المتشائم ، يدل هذا التنوع على الاضطراب والانحلال والاضمحلال . على أن هناك قوما آخرين يعدونه فترة تجريب انشائي بناء متعدد الخطوط . ولم يحتل أسلوب واحد معين مكان الرومانيكية من حيث مجآلها وتأثيرها . ومعلوم أن المذهب « الاتقائي » و « التجريب » ، يعدان سمات عامة ولكنهما ليسا أسلوبين .

هذا ومن المسير أن يحتزل تاريخ الأساليب المرئية الأوربية - ابتداء من مرحلة العصر الحجري الحديث حتى مرحلة عصرنا الحالى - الى ذلك الضرب من التكرارات الواردة في ثلاثى كروبر « العتيق - الكلاسيكى - الروكوكو » ، اذ لا بد للمرء أن يضيف اليها ثلاثة أخرى ، هى : الهندسى والباروك والرومانيكى وقد يضيف أيضا مذهب الالزامات والمذهب الطبيعى والتأثرى والتعبيرى والسريالى والتكعيبى والتجريدى أو اللاموضوعى . ولا شك أن الكثير سيتوقف على الطريقة التى تربط بها هذه الأساليب بعضها ببعض ، فمثلا ترى هل « الرومانيكية » والتأثيرية استمرار « للباروك » ، كما قد يتبدى من تعريف فولفن للباروك أم هما متميزان مستقلان؟ وماذا ينبغى فعله بالطراز «اليزنطى» فى مثل هذا التعاقب؟ فهل هو فن أو أسلوب منفرد له « حياة » يختص بها ومن ثم فهو بالتعبئة مرحلة عتيقة كلاسيكية وروكوكو؟ أم هو نكوص عن الكلاسيكية الرومانية الى النزعة العتيقة الشرقية بما لها من محسنات زخرفية ؟

ويتجلى فى الفن البصرى الاغريقى ابتداء من فترة العصر الحجري

الحديث قدما الى العهد الهلينستى ، تعاقب محدد الى حد ما ، يبدأ من الهندسى والعتيق الى الكلاسيكى والباروك . وهك لمحات من الروماتيكية فى الشعر الريفى الهلينستى والرومانى ومن التدفق الغزير للباروك فى فن العمارة والنحت الرومانى لعهد الامبراطورية .

وتكثر الأساليب الهندسية والعتيقة فى جميع الثقافات المنتجة للفن ، على أن الأساليب الكلاسيكية والباروكية المكتملة التطور ، هى أكثر اقتصارا - كما قد ينتظر - على الحضارات الراقية ، مثل حضارات فارس والهند والصين واليابان . فهنا يمكننا أن نعر بين حين وآخر ، على تكرارات لما يسميه كروبر بتعاقب المراحل الثلاث الذى تسبقه «الهندسية» وبذلك يتكون تعاقب من أربع مراحل . وبعد هذه المراحل بل على امتدادها ، يحدث الكثير من الارتباك والاندماج بين الأساليب بسبب الغزو الأجنبى ، وقيام الأسر المالكة وسقوطها وهجرات الشعوب واعتناق أديان جديدة وما إليها من أسباب خارجية وقد تتألق شعوب وأساليب ، حيناً من الدهر فى التاريخ ، كما فعل الاسكيزيون ثم يتوارون عن الأنظار دون أن يمتد نموهم .

أما فيما يتعلق بتاريخ الأساليب الواسعة الانتشار ، فإن الأبحاث لم تثبت نظرية التعضى (organismic) القائمة على النمو والاضمحلال الدورى القاطع . فمن المحقق أنه لم يقد دليل يثبت أن أسلوب الروكوكو أو الروماتيكى لا بد بالضرورة أن يعقبه الاضمحلال والفتاء .

غير أن هناك فرضا بديلا محتملا ، وهو أن التعاقب التكرار من الهندسى الى الروكوكو أشبه بالمحاولات المتكررة التى يحاولها الناس بأماكن مختلفة لبناء منزل ذى عدة طوابق ، فهم يبنون بادئين (بالدروم) صاعدين الى طابق أو طابقين أو ثلاثة وإذا بهم يجدون البناء ينهار بسبب ضعف داخلى فيه أو ضغط خارجى عليه ، وقد يحدث أحيانا أن يظل البناء قائما الى حين ولكن مقدار المواد يستنفد ولا يمكن بعد ذلك اضافة شئ آخر

جديد الى البناء • وقد واصلت الفنون فى الحضارة المعاصرة محاولاتها متجاوزة الروكوكو والروماتيكى ، ولكنها استخدمت فى ذلك مواد وأشكالا بلغ من اختلافها أن بناء واحدا قويا ذا مستويات أعلى لم يتوصل أحد الى انجازه ، فقد تهدم الطوابق العليا مرة أخرى بحيث ينبغى على الفن أن يبدأ من جديد من منطقة أدنى كثيرا ، أو يمكن ملاقة العواصف والتغلب عليها فتقام من نمة طوابق أخرى جديدة بطرائق قوية جديدة •

وهذا الفرض يدل ضمنا على أن هناك شيئا ضروريا لا بد من توفره فى تعاقب المراحل • فليس الانسان ملزما بقبول « نظرية التعضى » بحذافيرها ولا أية حتمية جامدة ، لكى يسلم بأن بعض أنواع الفنون ينبغى أن تسبق بعضها الآخر ان كان يراد أن يحدث أى نمو ، على أن هذا الرأى يصدق على الفنون جميعا صدقه فى العلم والتنظيم الاجتماعى ، فعلى الجملة - وان لم يكن دائما - ينبغى للبسيط والسهل وغير التمايز أن يرد قبل المعقد والصعب والتخصص • فالحركات النكوصية الداعية الى البساطة تعد حالات استثنائية وهى لا تؤثر فى القاعدة العامة القائلة بأن الفن فى مراحله الأولى ينبغى أن يتقدم فى تعاقبات تطورية ، وينبغى أن تجيء الأسس والجدران قبل السقف ، والألحان البسيطة ودقات الطبول قبل السمفونيات ، والحكايات الشعبية قبل القصص والروايات • ولا بد لأوليات أى أسلوب من أن تجيء قبل منجزاته المعقدة المنوعة ، كما سبقت بدايات الجبل الشوكى تنوع الأنماط الفقارية المعقدة • وجدير بالملاحظة أن أوليات البولونية (التعدد الصوتى) عند باخ يمكن استكشافها فى فصل الأصوات الذى أدخل ببطء فى الموسيقى الجريجورية المتأخرة •

هذا وان أقدم تعاقبات التاريخ الثقافى هى التى تبدو ضرورية الى أقصى حد ، وتبعا لذلك تبدو أنها سارت فى خط مستقيم الى أقصى مدى • فلا بد للانسان أن يطور أولا جميع اللوازم الضرورية لكل فن وثقافة متقدمين ، من أمثال اللغة المنطوقة والمكتوبة ، والآلات الموسيقية ذات

الطبقة الصوتية (Pitch) المتغيرة ، والقدرة على رسم شكل معلوم أو نحتنه أو عمل نموذج له . وهو يستطيع عندئذ الانتقال الى المعقدات الحديثة .

ولهذا السبب نفسه تبدو التعاقبات قبل التاريخية أقل اختلافا في أرجاء العالم من التعاقبات العصرية المتحضرة . وان التنوعات التي يؤكدتها الاثروبولوجيون (علماء علم الانسان) . . - مثل التي تتجلى في صلة القربى البدائية والرسم البدائي - تبدو قليلة العدد طفيفة الأهمية بالموازنة الى تنوعات الفنون في الحضارات الراقية ، وكلما جمع الانسان المزيد من التقنيات والأساليب المتحضرة توفر لديه مجال متزايد من الاختيارات المتاحة . . . ويصبح تعاقب الخطوات في الفن أقل ضرورة وأقل تجانسا ، ويصبح اختياريا على نحو متزايد وعرضة للتغير في مختلف البيئات ، ومتى تمها للمراء اختراع لغة يمكن العمل بها ، يستطيع أن يفعل بها أيأ من أشياء عديدة . فكل تقدم تقنوى يفتح أبواب مجال رحب آخر من البدائل .

وقد أدى فصل الفن تدريجيا عن الدين والسياسة والتكنولوجيا النفعية الى تحريره من نواح معينة ، وبذلك أضاف مزيدا من فرص التغير بين الفنانين والأساليب المحلية . ذلك أن الفنون - وقد انفصلت عن جذورها السابقة القائمة على الحاجة الأساسية والايديولوجيا الجماعية ، وزادت تهذيبا وتهيؤا للقيم الجمالية واللذية - أصبحت طليقة السراح تستطيع أن تطفو في حرية أوسع وسط رياح الذوق والمذهب المتغيرة . ولم تعد تعاقبات الأساليب تربط بالتغيرات التي تلم بالمقومات الثقافية الأخرى . ومن ثمة ينتج تنوع متزايد .

وكانت المراحل المبكرة من الثقافة والفن أكثر تعرضا لفترات حافلة بالنوازل . وغير خاف أن ما تم تسجيله فعلا أقل مما أنجز . وغير خاف أيضا أن ضياع مكتبة واحدة ومخطوطة واحدة أو حتى مهارة رجل واحد ومخزون ذاكرته ، ربما هدم عمل قرون سابقة . فلا وجه للعجب اذن من

أن التاريخ الأبركر القديم يبدو كأنما هو جولة دائمة من اقراض ثقافات
وبدايات جديدة • وفي عصرنا الحالى يستطيع الناس أن يقتلوا بعضهم
بعضا على نطاق واسع ، ولكن أصعب الأشياء طرا عن أى وقت مضى ، أن
يدمروا تناجات الحضارة وسجلاتها اللاحية(*) • وبالتالي أن يردوا الفن
الى بدايات جديدة •

ولم يكن تعاقب المراحل الزاميا على نحو صارم حتى فى أزمنة ما قبل
التاريخ ، ولا يعرف بعد ماذا كان التعاقب المضبوط فى فن التصوير فى
العصر الحجري القديم وعما اذا كان أسلوب كهف «لاسكو» (laseaux)
العتيق المتطور ، قد سبقه - أو لم يسبقه - أسلوب شبه هندسى ضاع اليوم
واندثر • ويتوقف ما هنالك من ضرورة فى تعاقب الأساليب على طبيعة
النمو العقلى بأجمعه ، ذلك أننا فى كل خطوة نخطوها الى الأمام نقيّد بعض
ما تعلمناه من قبل • وليس من الضرورى أن الرسم العتيق المتطور ذا
الطراز الواقعى يستلزم أو يفترض سلفا وجود مرحلة أبكر من الرسم
الهندسى الدقيق أو العكسى • بل الأرجح فيما يبدو أن طرازا غير متميز
نسبيا وأقل صقلا وأكثر بساطة قد سبق الاثنين كليهما •

وهناك فارق حقيقى بين الأساليب التى تنجح الى اثاره فيض عاطفى
مع تعبيرات عن طاقة ديناميكية وقوة وعظمة وبين نظائرها التى لا تتجه الى
شئ من هذا • والباروك على الجملة يعد من الطراز الأول ، كما هو الشأن
فى أعمال ملتون وروبنز ، وفى كنيسة سانتا ماريا دلا سالوتى • أما الأشكال
الكلاسيكية فتزعم أن تكون أكثر تقيدا ، بينما العتيقة والهندسية أشد منها
تقيدا أيضا • فان التصميم الهندسى الدقيق يومى الى تنظيم محكم صارم •
وهو على المستوى البدائى يومى الى ابتهاج الصناع الأولين بالنماذج
المسقة ، كما أنه على مستوى عصرى يوحى بوجود تنظيم عقلانى وقياسى

(*) اللاحية : Inanimate هى الموات المجردة من الحياة •

علمي • وفي الجملة قد انطوى التعاقب من الهندسي البدائي الى الباروك والروماتيكى ، على قوة متزايدة على التعبير عن الحياة البشرية المفعمة بالنشاط وعن ارادة الانسان وانفعالاته •

وبدلا من اعتبار الباروك والروكوكو منحطين أو شائخين أساسا فربما كان الأصح والأضبط القول بأن أى أسلوب وأية مرحلة فى تعاقب الأساليب ربما مسه الانحطاط أو الهرم ، فانه يصبح كذلك متى مورس بغير تخيل وقدرة على الاختراع ، اذ يؤول الى تكرار رتيب ممل آلى لصيغ مقررة • أجل ان عملا ما فى أى أسلوب يمكن أن يقاسى من نقص فى القيم المتوقعة أو قد يتسع ويضعف من التفاصيل ما يتجاوز كل ضبط •

وبقدر ما ينزع الباروك الى تأكيد الكثرة والتعقيد والوفرة والقوة والعظمة فانه يخضع لنفس مصير الطرز الأسلوبية الأخرى : وأعنى بذلك أن الناس يملونه فى النهاية ويطلبون تقيضه • فما كان يبدو جليلا فخما، يتحول حاله ، فاذا هو يبدو متكلف العظمة مصطنع الطين ؛ وما كان يبدو فاخراً يبدو منمقا مغرورا متباهيا على نحو سوقى مبتذل • ولنفس السبب فان ما كان يبدو أجرد وأجوف ، متوترا فاترا فى المرحلة الأولى ، يؤول به الأمر الى أن يبدو الآن مقيدا مجردا من كل زخرف ، واقتصاديا على نحو رائع •

ولا شك فى أن مثل هذه التقلبات فى الذوق تؤثر فى اتجاهات الفن، كما تتأثر بها • وهى ترتبط بالحركات المتناوبة والذبذبات البندولية المتكررة فى تاريخ الفن ، تلك التى وصفها مختلف الكتاب باسم الأبولوجية والديونيسية حيناً والكلاسيكية الروماتيكية حيناً ، وروح الشعب وعواطفه حيناً آخر ، وهذا التناوب متغير غير منتظم ، حيث ينطوى على أنواع من التضاد مثل : العقل والعاطفة ، والعلم والفن ، والوحدة والكثرة ، والنظام والانطلاق ، والبساطة والتعقيد • وهو يتصل بتعاقب الطرز الأسلوبية من حيث أن طرازي الباروك والروماتيكى غالبا ما ينحرفان نحو الطراز الديونيسى عن طريق تأكيدهما للتعبير الانفعالى ، على حين أن الطرز

الكلاسيكية والعتيقة والهندسية غالبا ما تؤكد - أو تبدو في حينها كأنها تؤكد - ما يتسم به الأبولوني من ترتيب وصفاء • وما من شك في أن التعارض بين هذه المتضادات المختلفة يضيف كثيرا الى الجدل المتعدد القوائم في التاريخ الثقافي • فبينما يكون أحد الطرز في صعود أو قد بلغ قمته ، يكون مناخ الذوق بدوره غير موائم للطراز المضاد •

على أنه قلما احتضنت مثل هذه الاتجاهات الثقافة بأكملها • وهي لا تشمل الفنون جميعا ولا جميع التيارات المتنازعة داخل فن معلوم ، الى نفس المدى في نفس الوقت • ذلك أن بعض الفنون سوف تكون محافظة مقاومة كما كان في فن العمارة ازاء الحركة الرومانتيكية • وهناك في داخل كل فن تغاير متزايد في الفئات المتنازعة : المحافظين والمتحررين والأكاديميين والطلعيين والنخبة الممتازة أو الصفوة الفكرية « والجباة العالية » أو « الطوال » الشعر ، أصحاب الثقافة الرفيعة والشعبيين ؛ البالين والمراقين والياقيين •

ويميل المرء أثناء تلخيصه الاتجاهات الكبرى مثل الرومانتيكية الى المغالاة في تبسيطها باعتبارها منظوية على اتجاهات متوافقة متوافقة في كثير من الخطوط • وهكذا قد يغالى المرء في تبسيط « الحركة البندولية » للتغير الأسلوبى ، كأنما قد حدث التغير في جميع التضادات في وقت واحد • وقد يجتمع اتجاه رومانتيكى نحو الحرية والعاطفة وعدم الانتظام عند بعض الفنانين ، مع تميل نحو الوحدة الساذجة البسيطة (كما حدث في غنائيات هاينى* مثلا) ، وهو يحدث عند آخرين مثل فاجنر وهوجو مرتبطا بنجوح نحو التعقيد والتعددية • وربما يفضى الهرب من قواعد الكلاسيكية المحدثه بالبعث الى الديمقراطية المتحررة (شيللى وهويتمان) وربما يفضى بغيرهم الى رجعية العصور الوسطى (دى بونالد ودى ميستر) ، فما قد يبدو لأول

(*) هنريخ هاينى : (١٧٩٧ - ١٨٥٦) شاعر ألماني يمتاز شعره بالتمرد والخيال الجاسح والنهكم والفكاهة الساخرة .
(المترجم)

وهلة « تأرجح » بندولي لثقافة كاملة مفردة يتكشف عن تأرجحات
(بندولية) داخلها ؛ شبه مستقلة وغير متاسقة •

على أن صورة البندول قد يغالى الناس فى تبسيطها بطريقة أخرى •
فكما لاحظنا سابقا ، لا يعود الفن مطلقا الى حالته السابقة بالضبط ، فالعناصر
تتراكم من تأرجح الى آخر (أى حركة البندول) وتتدخل التغيرات
التطورية لتجعل التأرجح ينطلق فى خط متعرج •

ولو تأملنا الفنون البصرية فى الحضارات الأولى لوجدنا التعاقب من
الهندي الى العتيق الى الكلاسيكى الى الباروك تطوريا فى أساسه من حيث
أنه ينطوى على الجملة على تزايد فى تعقيد الشكل والمحتوى العقلي • وهو
يحاول توحيد مجموعة متنوعة متزايدة من الأشكال: من خطوط مستقيمة
وزوايا وأقواس بسيطة الى منحنيات تسم بالمزيد من الانطلاق وعدم الانتظام ،
ومن المساحات المسطحة الى الكتل المشكلة نماذج أو مناظر Vistag
عميقة ، ومن الألوان السادة البسيطة الى التركيبات اللونية الفنية والأضواء
الجوية ، ومن الأنماط التجريدية الى التمثيل الواقعي والحالي فى تفصيل
مسهب • والأساليب الهندسية والعقبة انما هى على الجملة أبسط من
الكلاسيكية والباروك حيث ان نصيها من التفاصيل والمقومات المتطورة أقل
عددا • ولكن هذا لا يصدق على كل حالة ، فان فى الامكان أن تعقد
الأشكال تعقدا لا حد له داخل حدود الأسلوب الهندسي أو العتيق ، نتيجة
لتكاثر الخطوط المستقيمة والمنحنيات البسيطة وتناسجها بعضها مع بعض •
وان غلب على أية ثقافة حافلة بالحركة وطول الأجل ، الميل الى الانتقال
الى طرز من الأشكال مختلفة وأكثر مرونة بعد بلوغ شيء من الكفاية فى
الطرز الأبسط • فكلما تفتح العقل والثقافة فى حقول أخرى مع نشاطات
وخبرات ورغبات متنوعة فانهما يطالبان بأساليب جديدة أقدر على التعبير
عنهما واشباع مطالبهما • وقديما فعل تصوير الزهريات الاغريقية ذلك
الشيء نفسه ، بدلا من بقاءه الى الآن على المستوى الهندسي أو العتيق ،

وهو يحاول تعقيد أنماطه الى ما لانهاية • كما حدث نفس ذلك الشيء في التنظيم الاجتماعى ، حيث انهارت فى النهاية التعقيدات القبلية وحل محلها نوع جديد من الحياة الاجتماعية أكثر مرونة ، يفسح المجال لنشاط وخبرة أكثر تنوعا • على أنه لا الرسم الهندسى ولا العتيق ، ولا النحت الصلب المجرد من الحلفية بكاف للتعبير عن اهتمام حضارة ناضجة بالتنوع الوفير للأشكال الطبيعية والمشاعر الانسانية • ولذا اضطررا أن يفسجا الطريق للكلاسيكى والباروك الى حين ، ولكن ليس بالضرورة الى الأبد •

وكثيرا ما تحدث النكصات أى حركات الارتداد عن الكلاسيكى والباروك الى الهندسى والعتيق من الطرز كما رأينا ، أو تحدث انتعشات للنوعين الأخيرين • بيد أن الارتداد أو الانتعاش لا يكونان البتة كاملين ولا يمكن أن يكونا كذلك عندما تظل التقاليد المتراكمة قائمة • وبديهى أن شكلا هندسيا أو عتيقا تم انتاجه بعد الوصول الى المرحلة الكلاسيكية يختلف اختلافا كبيرا عن نموذج بدائى حقا لذلك الشكل • غير أن الانتقال من الباروك الى الهندسى لا ينطوى على احتطاط بالقدر الذى يبدو • وقد لحظنا فى فصول سابقة كيف أن الانتقال يمكن أن يكون الى حد ما ، محاولة لاسترداد قيم مفقودة واستغلال موارد مهملة ، ولاحياء الطراز الأبركر بالاضافة الى الطراز الأحدث • وهذا تطورى أيضا أو يمكن أن يكون كذلك •

وغنى عن البيان ، أن امكانات الأسلوب الهندسى والعتيق لم تكن قد استنفدت عندما انتقل الفنانون الاغريق الى المرحلة الكلاسيكية • فان الكثير من النوع البدائى من الأسلوب الهندسى والعتيق كان جامدا ، خلوا من الرشاقة ، وملتصا لطريقه على غير هدى • وقد تيسر بعد بضعة قرون ادراك أن بعض الأشياء الطريفة يمكن عملها كذلك فى أنماط الشكل القديمة • • فكان فى امكان المراء العودة الى تعقيد أى أسلوب هندسى أو عتيق الى ما لا نهاية • وفى بعض الثقافات كان هناك دافع آخر يولد مثل

ذلك النكوص ، هو نزعة دينية صوفية أو حظر Taboo يفرض على التمثيل الواقعي . ولو تأملت النقوش السطحية الاسلامية المصرية على الأبواب الخشبية والزخارف الجدارية لرأيتهما بلغت غاية عالية من التعقيد على أساس هندسى بحث . والحق أن اللوحات والفسيفساء البيزنطية تحوى كثيرا من السمات العتيقة المتعلقة بالرسم وعمل النماذج (النمذجة) ، جنبا الى جنب مع بالغ التعقيد فى التصميمات الزخرفية ، وكان كلاهما الى حد ما ، نكوصا واعيا اراديا عن الكلاسيكى الباروك الواقعى ذى الأبعاد الثلاث ابان الامبراطورية الرومانية فى عهدها الأول .

وقد مرت علينا فى الأزمنة الحديثة أمثلة عديدة للعودة ، عن طيب خاطر ، الى الشكلين : الهندسى والعتيق . وقد أنتج نيكاسو الشكلين كليهما . وبعد رقة التصوير التأثرى ولمساته الخفيفة ، قاد سيزان حركة العودة الى التصميمات المجسمة التى استخدمها أساتذة الفن الكلاسيكى المحدث وبخاصة بوسان ورافائيل ، محتفظا بألوان التأثيرين . على أن الأجيال التالية انتقلت الى التجريدات التكمية وغيرها من التجريدات الهندسية بما فى ذلك ما استنه موندريان من تصميمات مسطحة مستقيمة الخطوط ، وكان هذا نكوصا أعنف ، ولكن أوحى به أيضا العوامل السائدة : أحيانا الاعجاب بالعلم وأشكال الآلات (الماكينات) كما هو واضح فى أعمال « ليجه » ، وأحيانا التأثر بفن النحت الزنجرى البدائى بما حوى من مجسمات (solids) شبه هندسية ، وأحيانا كان مصدر الهامه اهتمام علمى بالتحليل البصرى (كما هو الحال فى أعمال براك) أو فى الهندسة المجسدة (مثل أعمال ناعوم جابو وأنطون بفزرن) . وفى جميع هذه الحالات ليس النكوص الى مرحلة أسبق ، الا نكوصا جزئيا وسطحيا ، ويختلف اتجاه الفنان ودافعه وكذلك تختلف معانى الأشكال المنجزة . فان الفنان العصرى الذى يعمل فى أسلوب مميز ، هندسيا كان أم عتيقا ، يكون لديه خلفية مصقولة من المعلومات ، وتتوافر له وسائل المقارنة مع

أساليب أخرى كثيرة متأخرة في زمانها ، يتجنبها تجنباً واعياً في لحظة الحاضرة . فهو يحيى البدائي ، ويحوّله في الوقت ذاته الى شيء عصري أساساً ، الى جزء من حضارته هو ، وفي إمكانه أيضاً اجراء التجارب على أساليب الكلاسيكي المحدث والباروك المحدث ، والروكوكو المحدث . وان فنانا مثل بيكاسو أو الموسيقار الروسي استرافنسكي ليستخدما طبقاً لارادته أية واحدة من هذه أو يستخدمها جميعاً باعتبارها موارد اختيارية في فن تراكبي .

• - التفاعلات الجدلية بين الفنون : ازدياد التغيرات المتعدد الخطوط بين المراحل والتعاقبات .

تظهر بعض هذه الاتجاهات والاتجاهات المضادة ، وحركات التقدم والنكوص في كثير من الفنون في وقت معا ، ومنها ما يحدث في فن واحد فقط . ويمكن أن تتحرك الفنون المختلفة في اتجاهات متضادة في بعض النواحي . وذلك من شأنه تعقيد العلاقات بين الفنون وزيادة ما في إحدى الحقب من تنوع . وهو يحول بين المراحل والتعاقبات في مختلف الفنون وبين التلاقى التام بعضها مع بعض أو مسح نظائرها في المقومات الثقافية الأخرى . وبذلك ينوع بل يحجب في بعض الأحيان الاتجاه التطوري الرئيسي .

وعندما ينتشر أسلوب معين كالرومانتيكية مثلاً ، انتشاراً واسعاً عن طريق الثقافة في زمن معين ، فإنه يضاف على العصر بعض الانساق ولكن ليس كله قط . ويمكن أن يحدث أثر مماثل لهذا عن طريق الانسجام النسبي بين الكنيسة والفن والعلم ، والمقومات الاقتصادية وسائر المقومات الثقافية الأخرى .

ويمكن زيادة الانساق وتدعيمه عن طريق تأثير فن في آخر . فان الأشكال المتشابهة في صناعة السلال وصناعة الجبال والنسيج ، يجري محاكاتها في الفخار الملون وفي تحلية المخطوطات . فكثيراً ما يؤثر فن

تحقق له الامتياز ، بوصفه أسلوبا متزعا ، في فنون أخرى أدنى منه .
وعلى هذا النحو أثر تصوير عصر النهضة فى الزجاج الملون والطنافس
المعلقة (الستائر المزخرفة التى تحلى بها الجدران) • وحاكى الشعر
الأنماط الموسيقية والعكس بالعكس • وهو شئ يعترف به أحيانا فى
عناوين المؤلفات • (مثل « قطع القصص الشعرية Ballades لشوبان ،
وقصائد كونراد آيكن * ، المغنونة « التسويغات » و « الارتجالات » ،
والموسيقى لايمى لول •)

وكثيرا ما يكون التقارب من ذلك القليل بين الفنون فى العصر
الحديث جزئيا قصير الأجل ، فلا يلبث كل فن أن يكشف فى النهاية
عيوب محاولة إقفاء أثر فن آخر بدقة • فان الزجاج الملون ، والطنافس
المعلقة (الأستار المزخرفة) اكتشفا أنهما ضحيا بالكثير من قوة أثرهما فى
ناحية التصميم اللوني ، وأخفقا فى الوقت نفسه فى مجاراة فن التصوير
من الناحية الواقعية ؛ لذلك فانهما فى السنوات الأخيرة تحولتا عن أسلوب
عصر النهضة التصويرى وعادا الى تقاليدهما الخاصة القديمة • وفى الحين
نفسه ابتعد فن التصوير عن تقاليد عصر النهضة ، وعمد فى بعض الحالات
(مثل الفنان روه Rouault) الى تقليد الزجاج الملون • ولا تزال هذه
الأفانين ، من الانجذاب الى الأشياء والنفور منها ، مستمرة لا تنقطع • وان
داخلها شئ من التوليفات مثل اللوحة التى رسمها ماتيس للمصلى فى مدينة
فانس (Vence) • فهى تجمع بين السمات المميزة لكلا من الزجاج الملون
والتصوير بأسلوب موحد جمع بين الزخرفى والرمزى •

وقد أسلفنا اليك أن المراحل فى تاريخ الأساليب لا تتقابل بالضبط
مع نظيرتها فى تاريخ التقنيات (التكنيكات) الفنية • وقد درسنا من فورتا
بعض ما للمراحل من نواح دورية ظاهريا • ويبالغ أعداء التطور فى
هذا الفرق فى انكارهم على الأسلوب كل تطور تراكمى وانكارهم ذلك

بالتبعية بالنسبة « لأساسيات » الفن ، ولا شك أن هناك بعض التقابل أو التماثل ، فضلا عن أن كلا من طرازي التعاقب يتطابق تماما والعملية الكبرى : عملية التطور الفني والثقافي . على أن هناك فرقا حقيقيا ينبج عن طبيعة الأساليب وعن البراعة الفنية الخلاقة .

وليس من الضروري أن يقوم كبار الفنانين أو حتى الفنانون على الاطلاق بانتجاز مختلف نواحي التقدم التقنية الكبرى في الفنون . اذ كثيرا ما يأتي بها المهندسون أو التكنولوجياون أو المخترعون في مجالات أخرى ، مثل جوتنبرج وأديسون ، أولئك الذين يتبين عرضا أن مخترعاتهم نافعة في الفنون بل ربما ثورية . وتتم نواحي التقدم في الفنون أحيانا على يد صناع متواضعين ، مجهولين يعملون جنبا الى جنب مع فنانين أساتذة . ومن هذا الطراز ، ربما كان المخترعون المجهولون للقيثارة (Lyre) والصفارة (Flute) الذين تسبب الأساطير اختراعهما للآلهة . وربما كان منهم أيضا مخترعو التماثيل الشمعية المفقودة ، والرسوم الجصية وصور الدستمبر* (Tempera) والعقد والقبّة والقصيدة الغنائية والملحمة اللتين غالبا ما تسببان خطأ الى بعض كبار الفنانين الذين استخدموها فقط . والحق أن هذا يصدق على المقومات الشكلية وأنماط الاطارات التقليدية في أي فن من الفنون ، مثال ذلك الكوتربانط (counterpoint) والفيوجه (fugue) في الموسيقى . وليس من الضروري أن يكون الانسان فنانا بالمعنى الكامل للكلمة لكي يخترع المخترعات أو يحسنها . وقلما اخترعها كبار الفنانين وان نسب اليهم في بعض الأحيان الفضل في ذلك . وغاية ما في الأمر أنهم غالبا ما يسارعون الى استخدام الجديد من الأشكال والتقنيات التي يمضون بها قدما فيملأون أرجاءها وجناتها بالصور والمعاني ، ويفيضون عليها من الامكانيات غير المتوقعة ، وينوعون فيها بما يدخلونه من فروق وظلال دقيقة مذهشة ، ويثرونها بالتفاصيل الأصيلة . وقد جمع

(*) الدستمبر هو الرسم بمزج الألوان بالبيض أو الفراء بدلا من الزيت .
(المترجم)

بعض الفنانين المخترعين مثل والت دزنى بين كلا الأمرين ، وكانوا طليعة رائدة على امتداد خطوط تقنية وشكلية ، ولكنهم ملثوا فراغاتها وجنباها بتفاصيل محددة الشكل والمعنى ، ليس من الضروري أنها عظيمة . وغالبا ما يعقبهم فنانون أعظم منهم يعملون على الأسس التي أشرنا إليها من تونا . وكلهم ينتمون الى تطور ثقافى كلى واحد ، ولم يكن فى مستطاع جوتو انتجاز ما أنجز لولا اختراع التصوير الجصى ولا فى امكان بيتهوفن ذلك لولا التدوين الموسيقى واختراع آلات الأوركسترا .

وقد شمل تطور الفنون ، كما رأينا ، تغاييرا متزايدا من نواح كثيرة ، وذلك مثل : المهن والتقنيات والأشكال وما فى الأشكال من تفاصيل . وأدى ظهور القومية واستخدام اللغات الوطنية بدلا من اللاتينية فى الكتابات العلمية والأدبية ، الى ايجاد التغاير والتمايز بين الآداب الأوربية . ولكنه أدى فى الحين نفسه الى اطلاق سراح الموارد المحلية واستنهاض الأنماط الوطنية من التكامل الثقافى . ويستمر التغاير الفنى على امتداد خطوط كثيرة بسرعة متزايدة .

ومنحت الثقافة الغربية الفنون والأفراد من الفنانين حرية متزايدة فى أن يتبعوا دوافعهم الذاتية المستقلة ، فانها حررتهم من كل التزام باتباع ما لا يتفق مع أمزجتهم من أساليب . على أنها لم تزودهم حتى الآن بوجهة نظر عالمية واحدة واعية واضحة مقنعة ولا بمجموعة جديدة من الأهداف ومعايير القيم ، ومن نتائج ذلك زيادة التفاعل الجدلى « بين الفنون » ، على أن هذا التفاعل كان أقل تطورا فى عصر متجانس وموحد نسبيا مثل عصر بريكيليس بأثينا أو هديران بروما ، وان كان هذان العصران أقل توحدا مما يظنه الناس فى الأغلب الأعم . ولا يدور الجدل فحسب بين الأساليب والمبادئ الجمالية من أمثال : الكلاسيكى والرومانتيكى أو اللبرالى والماركسى - وانما يدور أيضا بين النزعات الأسلوبية فى مختلف الفنون . ولم يحدث البتة أن الفنون فى الثقافات المتقدمة ، اتبعت أى اتجاه

أسلوبى واحد معين بنفس الطريقة أو الى مدى متعادل بينها جميعا ، وهو أمر يستحيل حدوثه نظرا لشدة اختلاف موادها وأشكالها ووظائفها بصورة متزايدة • فان تصميم الحديقة والمناظر الطبيعية ، ابان العصر الرومانتيكى قبل وحقق الاتجاه السائد أكثر مما فعله فن العمارة ، وكان ذلك من ناحية لأن فن العمارة مضطر بحكم المتطلبات البشرية أن يكون هندسيا الى حد كبير ، فينبغى أن يقلب على أرضياته وسقوفه أن تكون مسطحة وأفقية ، ولا بد لجدرانها أن تكون فى الأغلب رأسية والا شعر من بداخلها من الناس الدوار وعدم الارتياح • (وتوجد حالات استثنائية ثانوية فى حدائق الملاهى حيث تجمل المنازل منحرفة أو مقلوبة رأسا على عقب بطريقة متممة بقصد ابهاج الزوار المؤقتين • وتعتبر سقوف القش والتفاصيل القوطية الحديثة تنازلات ثانوية أيضا للرومانتيكية) •

وقد نزع فن العمارة من حيث أصوله الرئيسية الى مقاومة ومعارضة الحركة الرومانتيكية أو على الأقل الى التقاعس عن الفنون الأخرى فى متابعة هذه الحركة • وكما أدرك هيجل بحق ، فان الموسيقى والشعر بوصفهما فنين متعلقين بالزمن والحركة ومناسبين للتعبير عن ومضات سريعة الزوال للإرادة والوجدان ، أبعد الأشياء عن فن العمارة • ولما كانت العمارة « متجمدة » جوهرا وأساسا حتى يستطيع الناس التحرك فيها بأمان ، فان ذلك الفن لا يستطيع المضى طويلا فى متابعة الاتجاه نحو عدم الثبات وسرعة الزوال • ولا بد لذلك الفن من مقاومة اتجاهات من أمثال طرائق « مجرى الفكر » عند بروسست وغيره من قصاصى القرن العشرين • بيد أن فن عمارة جاودى « المنصهرة » فيه عناصر مختلفة على نحو غريب كما يتجلى فى كنيسة « العائلة المقدسة *Sagrada Familia* » بمدينة برشلونة ، يعد آية استثنائية من آيات البراعة •

وفى الوقت نفسه تم التغلب على الثغرة الدائمة القائمة بين « فنون السكون » و (فنون الحركة) ، فأمكن ربطهما بمهارة بطرق عدة •

وفضلا عن السينما ، التي منحت الحياة لفن التصوير ، فإن القرن العشرين أضفى على فنون النقل منزلة ممتازة • فإن السيارات والمقطورات وعربات النوم ، وسفن الركاب والطائرات تعد الى حد ما ، فن عمارة متحرك • وتم الجمع بين البيت الهندسى والحديقة الجميلة فى توليفة متامة ، فكان هذا التوليف الذى ينتسب الى القرن الثامن عشر - شأنه شأن الحديقة الجميلة نفسها - مدينا بفضل عظيم للتقاليد الصينية واليابانية التى كانت قوية بأوروبا اذ ذاك ، ولا تزال الحدائق (النظامية) الهندسية موجودة الى اليوم ولكن هناك نزعة قوية الى اضافة شئ من الرقة على خطوط صلبة للبناء بأوراق نباتات رقيقة خضراء غير منتظمة الشكل • وقد بذل فن عمارة الباني المنزلية فى الآونة الأخيرة جهدا آخر فى سبيل التكامل بين البيت والحديقة بواسطة الجدران الزجاجية ، والأفنية المغطاة ، والصوبات* (المستبتات) الزجاجية الداخلية •

والأمثلة على هذا التفاعل كثيرة ولكنها قصيرة الأجل فى الأغلب • وعلى الرغم من قول «باتر» الماثور وهو أن الفنون جميعا تطلع الى حالة الموسيقى ، فليس من الواضح دائما ما هو حال الموسيقى أو ما هو تطلعها • فقد اتجهت الموسيقى الرومانتيكية صوب الأسلوب التصويرى ونزعت كثيرا نحو الوصفى أو السردى القصصى ، كما هو واضح فى موسيقى برليوز وفاجنر ، على أن برامز وآخرين - على ما لهم من طابع رومانتيكى الى حد ما • عادوا أدراجهم نحو الصيغة الشكلية اللاتيميلية ، وهو تأكيد منهم على نوع التصميم القائم على الفكرة الأساسية (Thematic) فى الموسيقى غير أن الطراز التصويرى ظل حيا على يد دى بوسى واسترافنسكى • وانضم « التصوير الطليعى » الى « الموسيقى الخالصة » فى النزعة الى التباعد عما يسمى « القيم الأدبية » ، أى عن التأكيد على التمثيل الواقعى ، ولكن

(*) الصوبة : مكان يدفأ ويعد لتربية بعض أنواع النبات وهى لفظة دارجة فى البساتين .
(المترجم)

حدث في الوقت نفسه ، أن الوسائل التصويرية الحديثة مثل التصوير الفوتوجرافي والسينما والتلفزيون ظلت على وجه الجملة واقعية بعناد مع تأكيد أقوى على مآدة الموضوع والحركة • ولم يكن للنزعات الطليعية في هذه الفنون ، وهى النزعات المتجهة نحو الشكلية والتجريد ، من الأثر والنفوذ ، مصادفته فى فنى التصوير والنحت • ونظرا لأن التصوير الفوتوجرافي زودنا بوسيلة للواقعية فى الصور أسهل وأرخص ، فإن فن التصوير ابتعد عن الواقعية • فالى متى يستمر هذا ؟ ذلك ما لا يستطيع أحد التنبؤ به • ولما كانت الأفلام قد أكدت الحركة والحدث ، فإن بعض أنواع الأدب واصلت المضى فى طريقها بدونها ، كما هو حال أمثلة معينة من المسرحيات والقصص الوجودية • وحاول الأدب دون أن يحرز قدرا كبيرا من النجاح ، أن يقتنى أثر جرترود اشتين فى تطوير أنماط الكلمات ، بغض النظر عن المعانى المحددة • وبذلك يتقارب والموسيقى الخالصة والتصوير • وتواكب التصوير والموسيقى الى أجل قصير فى التأثيرية الفرنسية ، ولكن كثيرا من الملحنين سثموا الايحاء بالحالات المزاجية والصور الذهنية ، وبدلا من ذلك فكثيرا ما يحاول بروكوفيف واسترافنسكى استغلال الصفات المميزة لأى وسيط موسيقى معلوم ؛ وذلك مثل ما طبعت عليه آلة البيانو من طريقة النقر • وهذا يبتعد بهم كثيرا عن النغمات، الأريجية اللطيفة المتموجة السريعة التعاقب (Arpeggios) فى المذهب التأثيرى الموسيقى • وحاولت « مارى وجمان » تحرير الرقص من سيطرة الموسيقى •

هكذا يتجلى أن فنونا بأجمعها فضلا عن أساليب وفنانين معينين يمشون فى بعض الأحيان فى اتجاهات متضادة أو يتجهون فى أحيان أخرى نحو التوليف الجزئى • وتحس أنواع معينة من الفنون فى بعض الحين بالعطف والمشاركة الوجدانية والميل الى التعاون نحو تحقيق آثار متماثلة بل حتى فى عمل مفرد ، كما هو الشأن فى الأوبرا والسينما الناطقة • على أنها فى

آناء أخرى تبجح هى أو أفراد فرادى يتزعمونها ، الى السخرية من هذه
المشابهة وذلك التعاون • ولا يخفى أن مما قد يزيد من نزعة الانفصالية
بين الفنون تصاعد الأناية فى صدر الفنان أو لهفة على بلوغ التفرد الأصيل
التام •

ومن نتائج هذا الجدل أن يزيد تصدع تعاقبات الأسلوب فى نطاق
مختلف الفنون • فكلما حاولت الابتعاد بعضها عن بعض ، زاد توقفها ولو
الى حين على الأقل عن المسير فى مجموعات متشابهة من الخطوات أو عن
الأتاج بأساليب متشابهة فى أى وقت واحد معين • فبينما تكون احدى
حركات الردة والنكوص الى البدائى سائدة فى احداها (كما هو الحال
فى جاجان ومودجلىانى) يظهر فى أعمال رينوار وسيرات تقليد كلاسيكى
حديث ، كما يتجلى احياء للقوطية فى عمل روه • وتمرق الفنون التى
تحظى بالصدارة والتى أسلفنا ذكرها من فورا ، وهى تصميم المركبات
وصناعة السينما - متقدمة على كل ما عداها ، بفضل التحسينات الفنية
المتلاحقة والتجارب التى تجرى على الشكل • ورغم ذلك فانها - شأن
العمارة وتخطيط المدن - تتحكم فيها مجموعة كبيرة من الاعتبارات
الاقتصادية وغيرها من الاعتبارات الخارجية وتقيدها عن التطور على امتداد
الخطوط الفنية بالسرعة التى ترغبها وتمناها • وثمة فنون أخرى كالشعر
مثلا تظل فى حالة تخلف ساكنة يغلب عليها الاهمال ، مع احتفاظها بشيء
من الهوية ومن الماضى وان تقاعست عن غيرها من الفنون فى تطوير طرز
وأساليب جديدة •

ولا يخفى أن الحركات الكثيرة المتنوعة القصيرة الأجل التى تظهر
فى الفنون اليوم ، والتغيرات العديدة الجذرية فى الاتجاه ، وما يتعاور على
الفنون والفئات من جذبية واقبال ، ونفور وصد ، تؤلف ظاهرة غير عادية
فى التاريخ الثقافى ، ظاهرة يصعب علينا أن نرسم لها رسما بيانيا • وهى
- دون شك - مرتبطة بالحالة المعاصرة السائدة ، حالة الشك المشوب

بالقلق والجزع • وقد تخف وتضاءل اذا عاد الاستقرار السياسى الى نصابه • ومع ذلك فان المقام لا تعوزه الاتجاهات الباعثة على الوحدة ، وقد لحظناها آنفا فى الأساليب الواسعة الانتشار وفى الموضوعات المشتركة والمشروعات التعاونية وفى نقص التعصب الاقليمى الضيق • فان الدراسات التربوية والتاريخية والنظرية تساعد على اقامة علاقات متداولة بين الفنون • وقد تفضى اتجاهات مماثلة فى المستقبل – عن طريق التبادل والتعاون الثقافى على نطاق واسع – الى تقريب شقة التباعد قليلا بين الفنون بعضها وبعض وبين سائر التطور الثقافى •

على أن الايقاع الجدلى المشكل من الفرضية ، والنقيضة ، والتوليفة المؤقتة ، جزء متمم للتطور الثقافى على نحو يتعذر معه حذفه • فهو انساني وثقافى بصورة مميزة ، نظرا لأنه يعتمد على الاحتفاظ بعناصر منتقاة من جميع المراحل السابقة ونقلها الى الخلف • والحق أن السيل الوحيد الذى يستطيع الفن عن طريقه أن يستكشف القيم الكامنة فى كل نوع من أنواع الفن والخبرة والأسلوب ، انما يقوم على التضاد الشديد والمنافسة القوية وتجريب كل ما هو متطرف وكذا كل ما هو معتدل تجريبيا يمتد على خطوط كثيرة •

٦ - الخلاصة

ان التطور الثقافى موضوع جدلى (Dialectical) بمعنى أوسع من المعنى الذى استخدمه هيجل أو ماركس • وهو يشمل بالاضافة الى تعاقبات التغير التى تمضى معا فى نفس الاتجاه ، كثيرا من أمثلة الصراع التى يعقبها التوليف الجزئى • وترتبط بعض هذه الصراعات ارتباطا واضحا بالتجمعات الاجتماعية الاقتصادية والمذهبية ، وبعضها غير مرتبط بكل أولئك ، ويتعلق الكثير منها – وذلك على المستوى الواعى الواضح على الأقل – بالنزاعات الجمالية الخالصة حول المضمون والشكل والأسلوب • وكثيرا ما يجرى التعبير عن تلك الصراعات على أنها خلافات بين حركات وأهداف ومعايير

للقيم متنافسة • وربما ينطوى ما يبدو كأنما هو حركة تقدم مضطرد على مجموعة من عمليات التوفيق والتراضى بين ضغوط متضادة • والخلافات لا تتم تسويتها بسرعة دائما ، بواسطة تراض معتدل يتم فى منتصف الطريق • وينزع كل تطرف يتجهج الى انتاج نقيضه ، كما قرر ذلك هيجل • ولكن قد يتأخر هذا طويلا • وليس من الضروري أن يكون التضاد نقيضة بسيطة : فقد تبارى بدائل كثيرة متنافسة •

وكثيرا ما ينحاز الفن الى جانب من الجوانب المشتركة فى الصراعات الخلقية والاجتماعية ، وفى امكانه أيضا أن يساعد المرء على حسم تلك الصراعات عن وعى وعن عقلانية ، وذلك بتمثيلها تمثيلا مسرحيا فى صورة أمثلة محددة ملموسة • وقد يبقى الكفاح المستمر والتراضى الجزئى قرونا عديدة فى حضارة واحدة دون الوصول الى حل نهائى • ومن أمثلة ذلك الصراع الدائم فى الحضارة الغربية بين التقاليد الصوفية الدينية من ناحية والطبيعية الانسانية من ناحية أخرى •

وربما ظهرت مراحل واضحة الحدود نوعا ما فى التطور التقنى والشكلى لفن معين ، ولكن مراحل الفنون المختلفة قد لا تتوافق دائما • اذ غالبا ما تتغير الفنون فى اتجاهات مختلفة وبسرعات مختلفة • وقد يكون للأحداث الكبرى التى تجرى فى مجالات ثقافية أخرى أثر مختلف فى مختلف الفنون ، حيث ترفع شأن بعضها وتخفض شأن البعض الآخر •

على أن التأرجحات البندولية المتكررة فى مختلف الفنون مثل التأرجح بين الروح الكلاسيكية والرومانتيكية لا تظهر فى نفس الحين على الدوام • وقد يثير اتجاه فى أحد الفنون اتجاهها تعويضيا مضادا فى فنون أخرى • ولم يظهر حتى الآن تعاقب واحد شامل وضرورى لمراحل الأسلوب • وبديهي أن تنوع الاتجاهات والاتجاهات المضادة فى الفنون يزداد فى الوقت الحاضر عددا وسرعة •

الفصل الرابع والعشرون

العلنية والانتخاب والتحكم

١ - ماذا يسبب الحقب الخلاقة في الفنون ؟

ترى ما هو ذلك السبب الذى يجعل أمة أو أية جماعة اجتماعية أخرى تزدهر متفتحة عن فترة من الطاقة الخلاقة الرائعة فى الفن وغيره من حقول ؟

هذا سؤال فى فلسفة التاريخ لا يعلو عليه فى الأهمية من وجهة نظر امكانية الضبط والتحكم أى سؤال آخر ، وذلك بالإضافة الى مانه من أهمية نظرية ، فلو أننا عرفنا الأساليب التى تسببت فى ظهور الحقب الخلاقة لأمكننا أن نعرف ما اذا كان فى الامكان عمل أى شئ لاثارة تلك الحقب بتهيئة الوسائل والظروف الضرورية لقيامها . فهل فى الامكان مثلاً تحقيق ذلك باجراء تغييرات فى التركيب الاقتصادى والاجتماعى أو ببذل معونات سخية للفنانين ، أو بتحسين مناهج التربية ، أو بأية طريقة أخرى ؟ قد تكون معلوماتنا فى هذا الصدد ضئيلة ضالة بالغة بحيث لا تجعلنا واثقين من أى تفسير محدد ، ولكننا على الأقل يمكننا أن نحلل المشكلة وندرس بعض الأسباب المحتملة .

فأما ان بعض الشعوب وبعض فترات تاريخها كانت أقدر على الخلق فى مضمار الفنون من غيرها ، فشىء لا يمارى فيه انسان . وهناك مصر وسومر واليونان وروما والهند والصين واليابان وفارس وشعب المايا وأوروبا

الحديثة وهذه كلها قلة قليلة من الأسماء التي شب على الفور الى الذاكرة ، وكلها لم تستطع الا فى فترات معينة من تاريخها أن تنتج حشودا من نجوم لامعة من كبار الفنانين وأساليب أصيلة فى الفن ، على أنه فى أوقات أخرى وفى كثير من أرجاء الأرض بكل الأزمان ، لا يجد مؤرخو الفنون ما يسجلونه الا قدرا قليلا ذا أهمية • أجل مرت على بعض الشعوب كالصينيين مثلا ، فترات عديدة من الازدهار الفنى ، ومنهم شأن الهولنديين ، من رزق فترة رئيسية واحدة غطت على كل ما عداها من فترات •

وتنشأ مشكلات مختلفة فى التفسير أثناء دراستها • فما الذى يمكن أن يدفع جماعة ما أن تحرز تفوقا راسخا شاملا فى الاتساج الفنى على جماعات أخرى كثيرة ؟ وما الذى يحمل بعضها على أن تكون غير منتجة نسيا أو راكدة ساكنة ، أو مقلدة ناقلة فى مجال الفن طوال تاريخها بأكمله ؟ وما الذى يدعو جماعة كانت مغمورة قبل ذلك ، أن يحدث فيها انفجار قصير وشديد فى الخلق الفنى ؟

لا شك أن هذه التساؤلات شبيهة بأخرى تنشأ فى نظرية التطور • فما الذى يسبب الفرق بين فى القدرة الخلاقة بين الأفراد فى نفس المجموعة السلافية (Ethnic) أو السياسية فى نفس الوقت ؟ وفى مجال التطور العضوى ، ما الذى يدعو أنماطا معينة من أنماط الحياة أن تكون مفرطة النشاط والتجاذب فى وقت معين ، وأن ترسل اشعاعاتها على أرجاء مترامية من الكون وفى أضرب عديدة من الأشكال ؟ (وذلك مثلا كلزواحف فى العصر الجوراسى والتدييات فى العصر الطباشيرى * ؟) ولماذا ترتد هذه الأنماط غالبا الى مرتبة أدنى ساكنة ؟ فهل عوامل النوراة أم البيئة هى المسئول الرئيسى ؟

(*) انظر فى ذلك معالم تاريخ الانسانية للمترجم تاليف « ولز » طبع لجنة التأليف من ٢٣ •
(المترجم)

ويتبقى بعد ذلك جهد كبير ينبغي بذله فى وصف الذرا التى بلغها التطور الفنى وحالات الكساد التى تحيط بها وغير ذلك من الظواهر المرتبطة بها . ويبدو أنه من الواضح أن التطور فى الفن قد تقدم بدرجات بالغة التفاوت من السرعة ، ليس فقط بين شعوب مختلفة ، بل أيضا داخل الشعب نفسه فى مختلف الأزمان . أما مدى ذلك التفاوت بالضبط ، فأمر لم يتم التحقق منه بشكل قاطع ، فقد جاءت أزمان حدثت فيها فى نفس الوقت تقريبا تطورات ثقافية خطيرة فى أجزاء كثيرة من الأرض شديدة التباعد ، وأخص بالذكر هنا الحركات الأخلاقية والدينية والفلسفية التى ظهرت حوالى عام ٦٠٠ ق م .

وهذه مسألة تستخدم دليلا وحجة لتأييد الحتمية الفطرية ، ولكن لعل هناك تفسيرات أفضل أو على الأقل أسبابا أخرى تسهم فى الموضوع ، ومهما تكن الحال ، فنحن بحاجة الى أن نصنع رسما تخطيطيا أدق يمثل التوزيع الجغرافى والزمنى لتلك الانبجاسات الفجائية فى التقدم الثقافى ، قبل أن نرجو تفسيرها تفسيراً محدداً .

وقد أدرك الناس من قديم الزمان وجود الفارق فى القدرة الخلاقة بين الشعوب والفترات ، وكانت النظرية القديمة القائلة بانحطاط الانسان من عصر ذهبي تنطوى على اجلال مفرط لهوميروس بل لمؤسسين للفنون أكثر منه أسطورية ، وشخصت الثقافة العبرية ببصرها خلفا الى أمجاد هيكى سليمان ومزامير داود ، وحدث فى عصر النهضة أن الاغريق والرومان الكلاسيكيين رفعوا على الأعناق ومجدوا كأهم لا تجارى . وهم لا يزالون يلقون جزيل الاحترام ، وان كان ذلك على الأرجح بدرجة أقل منها فى القرن الخامس عشر ، وذلك باعتبارهم فنانين عظماء ولكن ليس باعتبارهم الفنانين الوحيدين ولا بوصفهم أعظم الفنانين من جميع الأوجه . ونحن اليوم ننزع الى الأخذ برأى متطرف أو بآخر فان بعض النقاد والمؤرخين يمتدحون الفن الحديث القائم فى مناطقهم المحلية بعبارات عاطفية

حماسية على حين يحتقره البعض الآخر • أجل ان الذوق المحدث بما فى ذلك ذوق الخبراء أنفسهم ، يتصف بالتقلب والتوزع • وهو يميل الى التقلبات الكثيرة فى اصداره أحكامه على الفنانين والأساليب والفترات • ولما كانت المسألة تعد الى حد كبير مسألة قيمة وذلك من حيث تبين أيهم كان عظيما أو خلاقا حقا بالمعنى المنطوى على الثناء ، فانه يكاد يتعذر الاجابة عنها بشكل موضوعى تماما • الحق أن هناك بين الخبراء لقدرام معقولا من الاتفاق فى أى مكان وزمان بعينه ولكن الاجماع يختلف اختلافا بليغا بين اقليم وغيره وبين جيل وآخر • ومهما حاول خبراء كل أمة أن يكونوا موضوعيين فانهم ينزعون الى تضخيم دور ذلك القطر وفنانيه وحقبه الخلافة فى تاريخ الفن العالمى •

ويمكن القول اجمالا أن قائمة الحقب والأفراد الذين يعترف بعظمتهم فى الفن قد زادت فى القرون القليلة الأخيرة • فان نزعة أخريات القرن التاسع عشر الى الاعجاب بقنون الثقافات البدائية امتدت على نطاق أوسع وأشمل • فبدلا من قصر القائمة على تعاقيات البحر المتوسط وأوروبا المألوفة، راح المؤرخون اليوم يضمونها شعوبا مثل البوشمن الافريقيين وزنوج أفريقيا الوسطى الغربية ، والميلانيزيين وسكان استراليا الأصليين ، وكذا الثقافات الحضرية القديمة لوديان السند والدجلة والفرات والثقافات الماياوية : ثقافات الانكا وما قبل الانكا بنصف الكرة الغربى • وحتى فيما يتعلق بمصر وبلاد اليونان والهند والصين ، وهى المعروفة طويلا بما ظهر فى فتراتنا المتأخرة « الكلاسيكية » من أعمال ، فان قدرا أكبر من التبريل قد أضفى على أساليبها العتيقة ، شأن أساليب الصين لعهد أسرة شانج وفى كريت فى عهد ملوك المينوس* والأساليب الميسينية Mycenaean فى مقرها الأصل بالساحل الشرقى من بلاد اليونان ، وكانت النتيجة - وان لم تنقص من قدر الحقب الكلاسيكية الشهيرة - أن تجلى أن تلك

(*) ان مينوس عند الاغريق هو ملك اسطورى لجزيرة كريت • (المترجم)

الحقبة ليست من الندرة ولا من الأصالة التامة كما كان الناس يظنونهم .
اذ الغالب أن تلك الحقبة كانت ذروة تطورات تدريجية طويلة . وكما
هو حال العبقرية الفردية ، فان النظرية التصوفية الرومانتيكية التي ترى
في القدرة الخلاقة وميضا فجائيا هابطا من السماء ، فقدت كل أساس لها
في تفسير العبقرية الاجتماعية . فان تلك القدرة تبدو اليوم أكثر انتشارا ،
وأقل اقتصارا مما كانت في الماضي على مجموعة صغيرة من « الأجناس
البشرية الممتازة » ؛ اذ أننا ونحن نكتشف ثمانية فنون الشعوب البدائية
والثقافات النائية وتعلم كيف تذوقها ، نعر على أنواع أكثر من الطاقة
الخلاقة ومتنفسات لها وتعبيرات عنها أكثر مما كنا نعرفه من قبل .

واسخدم بعض المتحمسين ، في ثانيا اطرائهم فن البدائيين وفن
الأطفال مصطلحات من أمثال « الخلاق » و « العبقرى » بوفرة مسرفة .
فليست العبقرية في الفن معادلة بالضبط لما يسمى نسبة الذكاء (I.Q.)
كما تقاس ما لدينا من مقاييس الذكاء الحالية . وليست كل التعبيرات
ال تلقائية في خامة من خامات الفن ، ولا كل ألحان أو شخبطات طفلية ،
شيئا يستحق أن نطلق عليه اسم « الخلاق » بالمعنى الدقيق للكلمة .
وسنقصر استخدامنا للمصطلح في هذا البحث على الأفراد والمنتجات التي
يظن أنها هامة وأصيلة أيضا ، وأنها تسهم في شيء يحتمل أن تكون له
قيمة دائمة لثراث العالم الفنى . وطبيعى أن تعكس القوائم التي يضعها
المؤرخون والنقاد الغربيون المعاصرون معاييرهم الشخصية والثقافية الخاصة
بهم . فان كثيرا من الأمم والأفراد الذين ذاع صيتهم وامتلأت نفوسهم
فخرا بفنهم في وقت ما ، لم يعودوا يلقون تلك المكانة الآن . ولكي يتم
لحصر أن يوضع في مصف العصور العظيمة ، لا بد له من انتاج قدر ضخم
من الفن يمكنه أن يحتفظ بالتقدير الكبير للذوقه الحيرين في الأزمنة
التالية وفي أماكن أخرى .

على أن معايير القيم المتغيرة التي يستخدمها المؤرخون ، كثيرا ما تؤدي

بهم عن غير وعى منهم ، الى حد ما ، الى اصدار أحكام متفاوتة حول أى الفترات والثقافات والأساليب والأفراد أكثر بروزا فى كل فن ، وأين توجد القمم والانخفاضات من الناحية الزمنية • وغير خاف أن الآراء الشخصية تدخل فى الأمر ، حتى عندما يكتر الكاتب من استخدام المناهج الاحصائية وغيرها من المناهج العلمية • ويدلى أول • كروبر بهذا البيان الذى يثير نزاعا شديدا ومفاده أن : « الفلسفة الحديثة بلغت ذروتها فى شخص كانت » • فإذا كان كاتب ما لا يبصر الا التدهور فى الفلسفة والفن حيث يرى آخرون غيره قيام أنماط جديدة هامة ، فإن وصفهم « لفترات الازدهار » ولألوان النمو والانحلال ، لا بد أن يتفاوت تفاوتا بعيدا • ويستطرد كروبر قائلا : « ان جميع الفنون الجميلة الأوروبية أظهرت منذ حوالى عام ١٨٨٠ ، وبقوة أكبر ، منذ عام ١٩٠٠ أعراضا متزايدة لما يمكن أن يسمى انحلال النمط : الايقاعات المضطربة المفلولة والتناثر الصوتى فى الموسيقى ، والنظم الحر فى الشعر ، والروايات عديمة الحكمة القصصية ، والتكيفية والتجريدية والسريالية فى النحت والتصوير » • وهو يقول « ان فن التصوير الحديث يبلغ ذروته برجال ولدوا حوالى عام ١٧٩٠ الى ١٨٣٠ (١) » • ومن الجلى أن أى اطلاق لمبادئ عامة يقام على هذا الأساس حول أشكال النمو الثقافى بأوروبا الحديثة ، من الأمور القابلة للمناقشة بوصفها أقوالا غير حاسمة •

والحق ان كروبر يظهر هنا الصعوبة العامة التى يجدها الناس العاديون وبعض المحترفين فى ادراك الأنماط الجديدة التى تتطور على حساب أنماط أقدم منها • ذلك أنهم وقد كونوا لأنفسهم ذوقا ضيقا لا يتسع الا لآحاد معينة ، فانهم لا يلحظون الا ضياع هذه الآحاد وهى التواحي السلبية لتاريخ الفنون ، وليست الأشكال غير المألوفة التى يتحسس الفن طريقه نحوها • والواقع انه حتى الفنانون الذين يطورون هذه الأنماط قد

(١) انظر Configurations of Culture Growth بيركلى كاليفورنيا ١٩٤٤ ، ص

يكونون فى بعض الأحيان أشد وعيا لما يرفضونه وينبذونه بصفته قديما مهجورا ، منهم بما يضعونه فى مكانه •

وينبغى أن يتضح الآن الجانب الايجابى للتصوير فى مطالع القرن العشرين ، بما يشمل من الأنماط الجديدة فى تجريدات كاندينسكى وتكمية بيكاسو وبراك • وليس من الضرورى أن يكون استخدام الأشكال المرئية غير السوية ، ولا الايقاعات والتنابرات الصوتية الخشنة ، والشعر الحر والرواية غير ذات الحكمة ، مجرد انحلال محض • أجل ربما كانت كذلك فى بعض الأوقات ولكنها ليست كذلك فى الفن الحديث بمجموعه • فمن هذه العناصر يجرى صنع أساليب جديدة ، وفى مجال الفلسفة ظهرت بعض التطورات البُلغة الأهمية بعد « كانت » ، ولم تكن كلها - مثل فلسفة هيجل - تسير على امتداد الخطوط المثالية التى أشار إليها كانت ، بل منها ما اتمى الى تقاليد المذهب التجريبي والواقعي الطبيعي والبرجماتى العلمى من أوجست كونت الى ديوى وساتايانا وراسل •

وجدير بالملاحظة أن تعريفاتنا للمجالات أو الأنشطة أو المقومات الثقافية تؤثر أيضا فى وصفنا للحقائق ، وهنا أيضا ، كانت أفكار « كروبر » تتصف من بعض النواحي بالضيق والتحديد • فقد قال : « ان فن التحت يمثل أشياء فى الطبيعة على نحو بسيط ومباشر (ص ٧٨١) وهذا من شأنه أن يستبعد أو يسيء تفسير كل تحت تجريدى أو شديد الأسلوبية ، بما فى ذلك البدائى منه والعتيق ، وأردف ذلك بقوله « ان الفلسفة تعالج قبل كل شئ مشاكل الوجود البشرى والنفسى والعلم جنباً الى جنب مع العالم الموجود خارج الانسان » (ص ٧٨٢) • وفى هذا تجاهل للسلسلة الطويلة بأكملها من الفلاسفة من عهد طاليس ممن نظروا فى مسائل العالم الخارجى ؟ وفيه انكار لرجال العلم الذين تناولوا الإنسان بالدراسة • لقد قال كروبر ان الفلسفة تهدف « الى بناء نظام من الأفكار المترابطة بوصفها هذا ، مع مجرد اشارة ثانوية فحسب الى الملاحظة (المشاهدة)

«الواقعية» (ص ٩٨٠) ، وفي رأى كروبر أن « مما يخرج عن نطاق البحث والاعتبار - (بوصفها علوما) - التاريخ و « ما يسمى باسم المعلوم الاجتماعية » (ص ١٠٠) • ودفعت هذه المفاهيم الضيقة ، غير الوافية عن الحقول الثقافية الكبرى بكروبر الى الانزلاق الى طبع قوائم غير وافية تقابلها ، وتحوى أسماء العظماء والمنتجات البارزة في كل حقل من الحقول •

وعلى الرغم من كل هذه العيوب فإن كروبر يوفق الى اقرار بعض الأبحاث العلمية المشوقة • وتتلخص تلك الأبحاث في التالي : « ان النمو الثقافي يجيء عادة في تفجرات مركزة أو مجموعات تحتوى على عدد كبير من العاقرة يعيشون في الزمن والمكان ذاته تقريبا ، وأن بعض الحالات المفردة قد تظهر ولكن بوصفها استثناءات نادرة ، وأن مثل هذا الازدهار ربما حدث أو لم يحدث في أنشطة كثيرة مختلفة في نفس الوقت تقريبا ، وأن نشاطا واحدا بمفرده ليس جزءا ضروريا وكليا في الازدهار ، وأنه ليس هناك قانون أصيل ولا ترتيب منتظم في نمو مختلف الأنشطة ، وان نزع بعضها - كالنحت مثلا - الى الظهور مبكرا باحدى الثقافات بينما تنزع أنشطة أخرى كالعلم والقصة الى الظهور متأخرة الى حد ما ، والصنف الأول يعالج مواد وفكرات بسيطة ، بينما الصنف الأخير يفترض مقدما وجود تطور فكري واجتماعي أسبق •

ويضيف كروبر الى ذلك أن الازدهار الثقافي يمضي بشكل تحقيق تدريجي لأنماط معينة ، تتميز بها كل ثقافة من الثقافات (وهو في هذا يرسم اثننجلر) ، وقد يظهر تطور مجموعة من الأنماط على عدة خطوات تتخللها فترات أقل نشاطا فيما بينها ، وقد تؤتى حضارة صغيرة أو أمة صغيرة أو رقعة صغيرة من الأرض فترة وجيزة من النمو والاضمحلال تنتج فيها طائفة من الأنماط الثقافية تسبق ومحتوى الثقافة (ص ٧٩٨) ، وذلك على حين قد يتأتى لحضارة أخرى أكبر كالصين مثلا ، أن ترفع مجموعة واحدة من الأنماط الى مستوى رفيع الدرجة ثم

تعود فتمزقها وتبدأ مجموعة أخرى جديدة بعد أن تتلقى مددا من خامات جديدة • لقد فعلت الصين ذلك بعد أن دخلتها البوذية • وبذلك رقت ذروة جديدة أثناء القرنين الأولين من عهد أسرة تانج • وحدث شيء شبه بذلك في بلاد الهند (ص ٧٩٨) ويقول كروبر : ان الثقافة بعد أن تحول كل مادتها الى أنماط قد تستنفد طاقتها وتموت •

وهو يحرص على أن يتصل من أية محاولة للوصول الى تفسير نهائي أو على عام ، وبخاصة ما كان منه على أساس أى عامل واحد بمفرده • ولكن لبعض بياناته مضامين عليا لها دلالتها • فهو يقول « ان العباقرة ليسوا فحسب أشخاصا أوتوا موهبة عقلية ممتازة وانما هم أيضا دلائل تحقيق انماءات نموذجية متماسكة للقيم الثقافية » • وهو يقول ان معظم من يولد من العباقرة لا يمكن التحقق منهم قط بالنسبة للتاريخ أو القيم الانسانية • « وقد قدم تين فكرة شبيهة بهذه » • ويستطرد كروبر فيقول : « ان معين العبقرية من الناحية الفسيولوجية والسيكولوجية ، ينبغي أن يظل متصلا بصفة أساسية في أى جنس بعينه في أية فترة ليست طويلة دون مبرر » • وعندى أن هذا الفرض الذى يذهب الى أن كل جنس ينتج عددا ثابتا ممن يحتمل أن يكونوا عباقرة ، يغلب عليه الطابع النظرى • وهو لا يكاد يخرج عن ذلك اذا أدخلنا فى الاعتبار المفهوم التقويمى للعبقرية وأنه ليس لدينا من وسيلة لتمييز العباقرة المحتملين ولا احصائهم • أجل ، انه شيء معقول ، ولكنه لا ينفى امكانية وجود الفروق فى نسبة المواليد بين من يحتمل ظهورهم من العباقرة ، وذلك فيما يتعلق بمختلف الأماكن والشعوب والفترات •

ومهما تكن الحال ، فان افتراض وجود مدد دائم أو معين لا ينضب من عظماء الفنانين الممكنين لا يفسر لنا لماذا تستطيع مجموعة معينة منهم أن تحقق قدراتها الفطرية فى زمان ومكان معينين • ولكى نتهيا لنا تفسير لذلك الأمر ، لا بد لنا من عامل مميز قد لا يمكنه عقلا أن يعمل أو يصبح فعال

الأثر الا قبل موجة خلاقة معينة وفي أثنائها • ويلاحظ أنه لا سنسر ولا تين ولا أى عالم من علماء التطور ذوى الاتجاه الواحد Unilinear يقدم لنا قدرا كبيرا من المعونة فى هذا الصدد • على أن نظرية التعضى Organismic Theory التى يميل اليها كروبر ، تدعى أنها تفعل ذلك على أساس التشبيه بالنمو الدورى والنضج والاضمحلال فى نبات أو حيوان مفرد بعينه • وعلى هذا النحو يفسر قيام وسقوط كل حضارة بجملتها ، ويفسر أيضا تتابع أساليب ومراحل معينة فى كل منها ، حيث يفسر بعضها على أنه ينتمى الى ربيع الحضارة وبعضها الآخر على أساس انتمائه الى خريف الحضارة أو شتائها • غير أن هذه النظرية لا تقنع (فلاسفة الواقعية الطبيعية) نظرا لجنوحها الى المذهب الحيوى التصوفى فنحن لا نوضح لنا التوضيح الوافى الصفة الدورية لضروب اتنمو الثقافى ولا هى تفسر لنا على أساس الواقعية الطبيعية كيف يمكن لتلك الضروب من النمو أن تكون لها بالفعل حياة خاصة بها من ذلك النوع • انها نظرية لا تفسر تفوق جماعات معينة من الناس داخل الحضارة •

وفى هذا المضمار تقدم الماركسية نظريتها الجدلية القائمة على الثورات المتعاقبة وانتقال السلطان والثروة فى كل ثورة من طبقة صغيرة من المستغلين الى طبقة أكبر كانت فيما سبق موضع الاستغلال • وان كل ثورة تطلق سراح طاقات وقوى خلاقة ، ظلت حتى آنذاك مكبوتة ، وتوفر الوسائل المادية اللازمة لزيادة الانتاج فى الفن • وهذا أمر يومئذ فعلا الى وجود عامل مميز واقعى طبيعى وتفسير جزئى ولكنه ليس بالعامل الذى يعده علماء الغرب وافيا بالمراد • أجل يمكن أن تكون الثورات الاجتماعية عاملا مساهما وان لم تكن العامل الرئيسى • فان كثيرا من الثورات لم تعقبها موجات خلاقة كما أن كثيرا من الموجات الخلاقة لم تعقب ثورات •

وتدين نظرية كروبر بفضل كبير لكل من تين وشبنجلر • فهو يشير الى الوضع الثقافى (وهو ما يعبر عنه تين بلفظتى البيئة (Milieu)

واللحظة) ، موضحا أنه الوساطة الفعالة فى انتقاء أى من العبارة المحتملين وأيهم سيتحقق فعلا الأمل فيه • ولا بد أن عدد العبارة المحتملين الذين كتبهم الظروف (الأوضاع) الثقافية التى ولدوا بين ظهرانيها يفوق عدد أولئك الذين نمتهم (طورتهم) الأوضاع الثقافية الأخرى (ص ٨٤٠) • والعوامل الهامة داخل هذه الظروف هى أنماط ثقافية ذات قيمة عالية ، توجد فى مناسط متنوعة بما فيها الفن • والملاحظ أنه فى داخل أية جماعة ، يتطور تدريجيا نمط معين دل عليه ونماه العبارة الأول • وهو ينزع الى استبعاد بعض المتأخرين من العبارة المحتملين ، ظنا بأن هؤلاء لا يتلاءمون أو لا يمكنهم أن يتلاءموا وإياه ، بينما هو يشايح عبارة آخرين أكثر تكيفا ، مع ذلك النمط الخاص •

أما كيف تجرى هذه العملية الانتقائية فذلك سؤال هام لم يتعقبه كروبر حتى النهاية • فالقول بأن بعض الأفراد مهشون بالفطرة للتكيف لنموذج ثقافى من نوع معين ، وأن بعضهم الآخر ليسوا كذلك ، يدل على وجود نوع من الجمود فى الاستعداد ، عند كل فرد بحيث يتعذر على الثقافة أن تكيفه فى أى اتجاه آخر • والحق أن هذا شئ لن يتوانى عن انكاره علماء النفس الذين يؤكدون سلطان التكيف أو الاشرط ، ولكن يقينا تحدث أنواع أعم من الانتقاء البيئى • أولها : حين يقصر نظام طبقي جامد فرص التطور فى الفن على قلة ضئيلة ، وثانيها : عندما تكون الثقافة غير مواتية لأنواع معينة من الفن بوجه عام - كالتصوير مثلا عندما لا يجد طفل رزق قدرة تصويرية متنفسا لموهبته •

وفوق ذلك فان كروبر لا يوضح لنا كيف ولماذا تشرع الجماعة فى تشكيل النمط على خط معين ، على أن طريقته فى وصف العملية تقترب به من « سبنجلر » الذى امتدحه كروبر وقدمه ، وهو يتحدث فى كثير من الأحوال كأنما للنمط حياة وقوة خاصة به ، ويفوته أن يوضح مدى ما يعنيه بذلك القول حرفيا • فهو يقول : « ان الأنماط تبدأ فى الانتقاء

فى وقت مبكر من تشكيلها ، ، فهى « تلزم نفسها بتخصصات معينة وتستبعد أخرى » (ص ٧٦٣) ، وان النمط المتقى : « ينجح الى التطور تراكيا فى الاتجاه الذى تمايز فيه أولا وذلك بفضل شئ من القوة الدافعة » . وقد يرتاد فرصا جديدة تقع فى طريقه ، ولكنه يتم رسالته فى اللحظة التى يتم فيها استفاد تلك الفرص (ص ٧٦٣) .

ولا يحاول كروبر اثبات هذا التفسير ولكنه يأخذ قضية مسلمة فى حالة بعد أخرى . مثال ذلك قوله « ان امكانيات النمط فى صيغ جوته وبيتهوفن واضح أنها استفدت (ص ٧٦٥) وهو قول يبدو فى البداية مستساغا وذلك لأن من الجلى أنه ما من عبقرى من الطراز الأول جاء بعد جوته استطاع أن يخلق شيئا فى نفس الأنماط تماما . فان أنماط القرن العشرين شديدة الاختلاف . ولكن لا تزال أنماط جوته وبيتهوفن على أساس التكوين الأسلوبى Stylistic morphology قابلة للتغير والتطور الى ما لا نهاية . فقد واصل برامز الاتيان ببعض سمات نمط بيتهوفن ، جنبا الى جنب مع بعض سمات اقتبسها عن الرومانتيكيين المتأخرين وأخرى من عنده ، وكان يجوز للمرء منا أن يظن لو أنه عاش فى عهد جوتو أو حتى أيام سقوط القسطنطينية ، أن أسلوب التصوير البيزنطى قد استفد . ولكن الجريكو أثبت أنه لم يستفد . والواقع أنه مضى الى تطورات جديدة فى روسيا ويوغوسلافيا واليونان حتى صميم القرن العشرين .

وبناء على هذا المعنى ، لن يحدث أبدا أن أسلوبا كبيرا مقعد التركيب سيستفيد على الاطلاق . ففن العمارة القوطى والتصوير التأثرى والموسيقى البوليفونية (المتعددة الأصوات) تحتوى جميعا على امكانيات لا نهائية لتطورات أخرى لاحقة . على أنه صحيح أيضا ، أن الناس بعد أن يدخلوا التغيرات والتطويرات فى أحد الأساليب ، حينما من الدهر ، لا يلبثون حتى يملوه فى النهاية ويريدوا أن يجربوا آخر مختلفا . فاذا بلغوا ذلك الحد لم يعد أى تطور اضافى ممكنا فى ذلك المكان والزمان . وربما اتجه

الفنانون الى النمط الجديد بحوية لا تخبو ، شأن خلفاء باخ حين اتجهوا الى الأسلوب (الهوموفوني) (Homo-Phonic) . وإذاً يكون السؤال الهام الذى ينبغى توجيهه هو : لماذا يمل الناس النمط القديم فى وقت ومكان معين ، أو يهجرونه لأسباب أخرى ؟

أجل قد يكون هناك بطبيعة الحال اعياء ألم بالناس موضع السؤال ، فى أمة أو طبقة أو جماعة من الفنانين ورعاة الفن ، وربما يكون ذلك ضعفاً بدنياً كما هو الحال فى المرض أو سوء التغذية ، وربما يكون راجعاً الى هزيمة سياسية وتسيط للهمم أو الى فقر اقتصادى أو الى تفكك فى عرى النظم الدينية والتربوية التقليدية أو الى أسباب أخرى . ومهما يكن السبب ، فإن تحسن الأحوال قد ينعش طاقات الجماعة . وهذا النوع من الاعياء الحقيقى ، مؤقتاً كان أو دائماً ، ربما يحل فى أية مرحلة من مراحل تعاقب الأساليب . ولا يستطيع انسان أن يتنبأ بالضبط ، استنتاجاً من طبيعة الأسلوب ذاته ، بما سيكون عليه حال الأسلوب التالى ، ولا الى أى مدى ستدوم الفترة الخلاقة . فربما تظهر أعراض الاضمحلال على أى أسلوب وذلك مثل تناقص كمية الانتاج والتكرار الذى لا يداخله تغير والفجاعات غير المقصودة والاختناقات فى بلوغ غاية مرغوبة كالواقعية أو الدقة التفصيلية وعدم القدرة على تجميع الأجزاء وتكاملها أو الاعتماد على مجرد الحجم أو العدد أو المدة أو الشدة أو ارتفاع الثمن بدلاً من الشكل المنظم . وغنى عن البيان أن هذه جميعاً كثيراً ما يعسر تمييزها من السمات المقصودة عمداً ، والتى يبررها أنها وسائل تؤدي الى نتائج ايجابية .

ان استمرار بقاء نمط ثقافى مميز تام فى جماعة اجتماعية ، لا يعطينا التفسير الكامل لقيام القدرة الخلاقة بين تلك الجماعة فى وقت معين . وهو ليس سبباً مميزاً كالذى يوجد بين فترة وأخرى . ومن الجلى أن نمو النمط العام للثقافة ونشوء القدرة الخلاقة فيه يعدان ظاهرتين لا بد من

تفسيرهما . وان طبيعة نمط الثقافة في أى وقت واحد من الأوقات لا تسعدنا كثيرا فى فهم ما سيحدث بعد ذلك فى أى فن أو التنبؤ به . فأنماط الثقافة دائمة التغير . ومع تطور الحضارة تجمع تلك الأنماط وعلى نحو مطرد ، بين عناصر مختلفة متضاربة فى كثير من الأحوال ، بما فى ذلك تقاليد متضادة فى الفنون . واذا أمكن للمرء أن يتحدث بدقة وصحة عن أى نمط مفرد فى ثقافة عصرية متحضرة كثافة ايطاليا مثلا ، فلا بد من ادراكه بوصفه نمطا بالغ المرونة قابلا للتغير وغير منتظم وحافلا بالتناقضات . وعن طريق الجدل القائم فى التاريخ الثقافى يطور النمط على الدوام حركات متضادة ثم يوفق بينها توفيقا جزئيا . ومن السير على المرء أن يلقى نظرة على الماضى ليرى التاريخ الثقافى لأمة من الأمم وأن يقول عن كل حادثة يراها انها كانت خطوة منطقية مستقيمة فى نمو نمط قومى واحد مميز . ولكن لزاما على المرء أن يدرك أيضا المرونة والتنوع لنمط يشمل ذاتى وسافونارولا وأريينو ولورنزودى مديشى وسيزار بورجيا والقديس فرنسيس الأسيسى ، وماكافى وفرا أنجليكو وتشلبنى وباولو الفيرونى ، وماتزنى وموسولينى .

ونشير هنا الى أن هناك عنصرا من الحقيقة فى نظرية كروبر القائلة بأن أنماط الثقافة التى تشكلت فى فترة مبكرة من تاريخ احدى الجماعات تعمل بعد ذلك بوصفها قوى انتقائية وتوجيهية . وان مثل هذه الأنماط بما تشمله من أساليب ومبادئ للفن ، تنزع فعلا الى التطور تراكميا على طول الخط الذى اختير فى بادى الأمر ، وذلك بشيء من القوة الدافعة . على أن هذه النزعة ليست فوق التحدى والمعارضة ولا هى قوة ساحقة . وانما هى أقل قوة بكثير من تلك الحتمية الفطرية التى فطرت عليها بذرة أو بيضة . فهى واحدة من عوامل التحديد الكثيرة فى تاريخ الفنون والثقافة اللاحق بين ظهرائى الجماعة وربما تغلبت عليها قوى أشد منها تصادفها على الطريق بحيث أن مجرى الأحداث يتخذ اتجاها مختلفا تماما عن ذلك

الاتجاه الذى بدا أنه بدأ به • ومن الأمثلة المألوفة على ذلك تدفق البوذية فى الثقافة الصينية والعبرانية المسيحية الى الثقافة الرومانية • وانه لمن المبالغة فى تبسيط العملية تجاهل تلك التغيرات الجذرية التى تنشأ فى نمط الثقافة أو القول بأن الثقافة القديمة قد ماتت وأن أخرى جديدة قد ولدت • وهو أمر ينطوى على تجاهل حقيقة الاستمرار والتقاليد التراكمية على كثر التغيرات • ولا مراء فى أن قدرا كبيرا من الثقافة السابقة لدخول البوذية ظل فعالا ناشطا طوال التاريخ الصينى بأكمله ، وكذلك فعل قدر كبير من الثقافة الرومانية السابقة للمسيحية بعد عهد قسطنطين ؛ وهذه الاستمرارات تتجلى واضحة فى الفنون •

فأما عن التأثير النسبى لنمط الثقافة الأولى المبكر ، فان الشيء الكثير سيتوقف على نوع العوامل القوية التى ستدخل الموقف فيما بعد ، اما من الخارج واما من قوى ظلت كامنة حتى الآن داخل الجماعة ذاتها • وسيتوقف الشيء الكثير على العناصر السلافية والثقافية التى دخلت الحومة فى مرحلة مبكرة مثل انصهار العناصر المينوسية والأيونية والميسينية والدورية بعضها ببعض ببلاد الاغريق ، وقد يحدث أن جماعة متجانسة منغزلة ربما احتفظت بأنماطها القديمة الأولى أمد آلاف السنين دون أن يمسه تغير جذرى • والعادة أن تتخذ الامبراطورية البيزنطية مثالا يضرب للروح المحافظة الطبقة الجامدة • فجميع المحاولات التى تبذل فى مثل هذه الثقافة للإفلات من تلك الروح فى الفن أو أى مجال آخر ، يحتمل أن تفشل مثلما فشلت حركة تحطيم الصور ببيزنطة • على أن الثقافة البيزنطية فى حد ذاتها كانت سبيكة انصهرت فيها عناصر كثيرة متنوعة ومتافرة عند ملتقى الشرق والغرب ، ولم يكن تاريخها خاليا تماما من التغير الثقافى ، كما أن روحها المحافظة كانت من ناحية جزئية رد فعل وقائى ضد قوى التمزق التى ظلت تهددها على الدوام حتى جاء الفتح الاسلامى الحاسم • وكان فيها من عدة نواح مزيجا من تقاليد فارس والشرق الأدنى وبلاد اليونان •

أما أثر أنماط الثقافة المبكرة في الديمقراطيات الحرة الحديثة في أوروبا وأمريكا الشمالية ، فإنه أقل بكثير دواما وتقيدا . فإن الثقافة اليوريتانية التي ظهرت في نيوانجلند ابان القرن السابع عشر ليست قوة مهيمنة في الولايات المتحدة اليوم (*) . أجل انها لا تبرح تحتفظ بمكانتها باعتبارها إحدى نقاط الشعور الوطني ، غير أنها في مجالات الفن وغيره غالبا ما ترفض وتفضل عليها نواح أخرى استوردت فيما بعد . وقد حدث في الثقافة الغربية بمجموعها ، أن أدخلت دخولا صريحا في النمط المعمول به منذ القرن السابع عشر ، مثل : التغير الدائب والتقدم الذي لا ينتهي ، وتنوع الخبرة ، والنزعة العالمية الشاملة والأصالة وكثرة تنوع القوالب والأشكال . وأصبحت الثقافة الغربية أشد مرونة وأصلب عودا وأقدر على مقاومة التمزق بفضل ما مر بها من خبرة طويلة في الابلال من الحروب والثورات والحلافات الدينية والفنية . فانها ألقت أن تعالج العنف بالصبر وأن تتوصل الى التراضي والحلول الوسط . والصراعات الداخلية والتغيرات الجذرية في الاتجاه ، التي تثور في ثقافة من الطراز الغربي الحديث كثيرا ما تكون أقل خطرا منها في الثقافات البسيطة الجامدة . بل الواقع أن دورا من المدنية الكلية وأحلك التساؤمية الذي يمر فيه بعض أنواع الأدب الطبيعي الحالي مع ما له من أصدقاء في فنون أخرى ، ليس غريبا عن النمط التقليدي بقدر ما يبدو . فمع أن بعض قادته والعاطفين عليه يشعرون أنه رفض بات للأساليب السابقة (الكلاسيكي منها والرومانتيكي على حد سواء) ولمفهوم الفن في حد ذاته فإنه لا يبرح أحيانا أن يكون غير دخیل في ثقافة أطرت التعبير الحر عن جميع وجهات النظر وامتدحت جميع الاتجاهات والمذاهب (الايديولوجيات) . وهو حين يهاجم ما يحس أنه زائف وملوئ بالنفاق في المثل العليا القديمة مثل الجمال والانسجام والوقار وحين يلفت الأنظار الى ما في شطر كبير من الحياة البشرية فيما دون

(*) انظر في شرح ذلك كتاب « القياسرة القادمون » ترجمة الاستاذ احمد نجيب
 حاشم (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر)
 (المترجم جاويد)

السطح من قبح وشر وبؤس وآلم ، انما يتابع حتى النهاية عنصرا جديدا
فى التقاليد الغربية منذ عهد الفلسفة الاغريقية : هو عنصر الحقيقة العلمية
والواقعية الأمانة .

وهناك بطبيعة الحال خطر ، فى ألا يتمخض الفيضان المربك المؤلف
من أساليب وايدولوجيات متافسة سواء منها ، المحلية والأجنبية ، الا عن
انتقائية عقيمة وموت ثقافى فى نهاية المطاف . ويعتقد كثير من المؤرخين أن
اضمحلالا ذريعا فى الخلق (الابداع) الفنى يمد أطنا به فى هذه الأيام
بالمقارنة الى الثلث الأول من هذا القرن . وتظهر فى بعض الأحيان أحداث
ثبت صدق نبوءات شبنجلر الرهية . ولكن هيهات لنا التأكد من أن
الانتعاش لن يعقب ذلك الركود كما فعل آتفا . أجل ان العمل العظيم الذى
على القرن التالى أن يقوم به ، بمجرد أن يستب الاستقرار السياسى
الدولى ، هو اتساج توليف جديد مرن من الفيض الطامى من العناصر
الثقافية المختلفة التى تنهمر الآن معا . على أن هناك فوق خطر فرط كثرة
التنوع ، خطرا مضادا ينحصر فى محاولة تخليد أنماط الأسلاف الضيقة
المقيدة للحرية ، واقتراض أن ثقافتنا ينبغى أن تنمو داخل هذه فقط والا
فلتتحطم بددا وتموت وهذا من شأنه أن يؤدي الى الشعور بالخوف
والكراهية نحو كل ما هو أجنبى من أنواع الفن والايديولوجيا .

وتجنح نظرية كروبر حول القوالب والصيغ الثقافية الى أن تدل على
أن الثقافة لا تكاد تبدأ المضى فى خط معين للتطور الفنى حتى تلتزم بذلك
الخط التزاما طوال أيام حياتها كلها . وأن كل العباقرة الذين يمكن
ظهورهم والذين لا يستطيعون أو لا يرضون التلاؤم وتلك الثقافة محتوم
عليهم الفشل والاحباط . وكل محاولة لتوسيعها وتويعها باجراء التجرب
المفرطة الاتساع أو بادخال سمات من ثقافات وفترات أخرى ، لا بد أن
تفضى حسبا ترى تلك النظرية ، الى اضعافها وتخفيف أثرها ، وعلى
أحسن الفروض ، يستطيع اضافة « مواد » جديدة تنظم فى الأنماط

الأساسية ذاتها • « ان أسلوبا مصقولا وناضجا فى فن النحت ، قد قارب الاستفاد بحيث لم يعد فى امكان الأجيال الجديدة أن تطوره تطويرا مجددا » (ص ٧٨٢) • واذ تبنى كروبر هذا الاعتقاد « القدرى الجبرى راح يحميه بتجاهل الأمثلة السلبية مثل عودة القوة الى فن نحت القرن العشرين بفضل ضم سمات اليه من الأساليب الافريقية البدائية وغيرها ، وان كروبر وشبنجلر ليتجاهلان القدر الهائل من التطور الانتقائى والتراكمى فى الأساليب والتقاليد ، الذى ينقل الأشياء من كل فترة وثقافة الى التى تليها • فأما كروبر ذاته فكان أشد تحررا وتفاؤلا ، وأشد حرصا وأخذاً بمبدأ التجربة من أن يقع وقوعا تاما فى وحدة الحتمية المتطرفة ، سواء أكانت من الطراز الدورى أم التطورى • وكان فى كثير من الأحيان يداعب أفكار هيجل وشبنجلر ، ثم يعود فينسحب قبل أن يصدق عليها تصديقا كاملا • ولكن نظريته فى الصيغ الثقافية تظل مع ذلك ماثلة نحوها نوعا ما ، وذلك بسبب غموضه فى موضوع الملل ، الى جانب تأكيده على الطابع الحاسم لقوة الأنماط المبكرة والصفة الدورية للأساليب • ويمكن ضم عناصر الصديق فى نظريته الى تعددية أرحب نطاقا ، والى قدر أكبر من الاعتراف بالواقع والقيمة المحتملة للتغير الجدى والتطور التراكمى فى الفنون •

ان هذه المعالجة التعددية لتفترض أن الأحداث الثقافية الكبرى ترجع دائما الى أنواع مختلفة من العوامل • أما فيما يتعلق بالفترات الخلاقة فى الفن فيبدو أن العوامل البيئية هى الأسباب الكثيرة الاحتمال ولكن لا يمكن بحال اسقاط العوامل الوراثية مقدما •

والآن لنعد الى القاء نظرة على بعض العوامل الأخيرة • ولا يخفى أن نظرية عدم التكافؤ بين الأجناس - أى نظرية الفروق العنصرية فى العبقرية الممكنة - لا تقابل فحسب بالتفنيد فى الوقت الحاضر ، بل انها لو صحت فعلا فانها لا تفسر لماذا يمكن أن يكون الجنس نفسه خلاقا فى بعض

الأزمان ولا يكون كذلك فى أخرى • ولكن العوامل الوراثية ليست بالضرورة عنصرية Racial ، أجل اتنا نلجأ إليها دوما لتفسير الفروق الفردية فى القدرة العقلية • « فالعرقية مطبوعة لا مصنوعة » كما أن « العرقية لا يمكن أن تعلم » ، فلماذا اذاً ينبغي لنا أن نخرج تلك العوامل الوراثية من مجال بحثنا أثناء تفسيرنا للفروق الاجتماعية الجماعية ؟ ونحن هنا لا تعيننا الفروق العنصرية بقدر ما تعيننا الفروق السياسية والاجتماعية ، فنهتم مثلا بعظمة الاغريق وفلورنسا ، ولا نغنى بالعناصر والفروق العنصرية الكبيرة فيهما وحولهما ، ومن المؤكد أن منطقة أو مدينة معينة أو قطرا بذاته ، ربما اجتذبت إليها أفرادا متفوقين مع عائلاتهم (حيناً من الدهر) بما تقدمه اليهم من مغريات اجتماعية واقتصادية . فان البندقية وأسبانيا استطاعتا ابان ازدهارهما أن تجتذبا كثيرا من خيرة فنانى العالم وصناعه المهرة • وربما نهياً لذريتهم رفع المستوى الوراثى الى حين . وبعد انقضاء بضعة أجيال اجتذبت أماكن أخرى بعض هذه السلالات • اذ أنه متى فقدت مدينة رفعتها السياسية والاقتصادية ، غادرها كثير من فنانها ومفكرها الى أماكن يرجون منها خيرا أكثر ، ومن ثم خرجوا من أثينا الى الاسكندرية وروما ، وانطلقوا من روما الى بيزنطة ، ومن بيزنطة الى البندقية وأسبانيا ، ومنهما الى باريس وانجلترا والأراضى المنخفضة . وقد ظل المهندسون المعماريون وحذاق الصانع طوال العصور الوسطى وعصر النهضة يجوبون مختلف الأقطار التماسا للعمل فى الكنائس والمشروعات الأخرى الباهظة النفقات • وفى ألمانيا قبل هتلر كانت طائفة المعماريين فى معرض الفنون الجميلة (Bauhaus) تجتذب إليها نخبة كريمة ونابهة من الفنانين الأجانب • فانتقل كاندنسكى من روسيا الى ألمانيا ثم دلف الى باريس • على أن مثل هذه التحركات مؤقتة وترجع فى المقام الأول الى عوامل اجتماعية اقتصادية ، ولكنها تؤدى أيضا الى تغييرات فى التكوين الوراثى بقدر ما يتمكن الفنانون والعلماء المهاجرون من

اصطحاب عائلاتهم معهم أو تكوين عائلات يتصاهر أعضاؤها مع السكان المحليين .

وكانت نظريات التاريخ بألمانيا النازية ترفع شعار « النقاء » العنصرى متخذة منه مثلاً أعلى . وقد تجاهلت ما اشتهرت به ألمانيا من خللا نظرية عنصرية ، ثم راحت تنمى على أعدائها أنهم « هجاء » ، ولم تستخدم نظرية المذهب العنصرى فى تفسير الفوارق فى القدرة فحسب بل فى فروق الأسلوب أيضا كما حدث فى عقد المقارنات بين الفن النوردى وفن البحر المتوسط . ولعله يشوقنا فى هذا الصدد أن فيلسوفا ألمانيا آخر للتاريخ هو هرمان شنيدر الأستاذ بجامعة ليزج (١) ، قدم فى مطالع القرن العشرين نظرية عنصرية تدور حول الحقب الخلاقة وهى مضادة لنظرية النازى على خط مستقيم . فبدلاً من النقاء العنصرى اعتبر الاختلاط العنصرى والقومى السبب الأساسى فى الازدهارات الثقافية ، وقد ذهب الى أنه بعد حوالى خمسمائة عام من كل عملية كبرى لاختلاط الشعوب تظهر فى غالب الأحيان فترة خلاقة . وقال : « ويعقبها فى أية حضارة مديدة الأجل دور ثورى روماتيكى وازدهار ثان . وفى امكان الاختلاطات العنصرية الجديدة ، مثل التى تكرر حدوثها بمصر والهند والصين ، أن تتج انفضجارات متكررة من القدرة الخلاقة » . وقد دعم شنيدر نظريته ، باحالات تفصيلية الى تواريخ الفترات الخلاقة بكل الحضارات الكبرى بما فى ذلك الحضارات الشرقية . وكانت نظريته هذه واقعية طبيعية لا تنطوى على أى مبدأ حيوى ولا غائى ، ولا تشمل أية حتمية متأصلة تقوم على امتداد خطوط أسلوبية محددة النوع . ولذا فهى من بعض النواحي مستساغة أكثر من وجهة النظر العلمية من نظريات شبنجلر وبرجسون . وتبدو بعض الفترات التاريخية كأنها تؤيدها ، وذلك كالفترة الممتدة بين الفتح النورماندى ومولد

(١) برسلو ١٩٢٣)

Philosophie der Geschichte

(١) انظر

(ليزج ١٩٢٣)

« Die Kulturleistungen der Menschheit »

وانظر

« The History of World Civilization » فى مجلدين : نيويورك ١٩٦١) . . .

و

شكسبير ، ولكن كما هي العادة فى تلك النظريات يتم اغفال الأمثلة السلبية وتفحم الحقائق عنوة فى اطار مصطنع من المراحل والفترات المتسقة . وهذه النظرية - شأن نظرية شينجلر - مملوءة بضروب القياس التمثيلى الحافل بالايحاء ، وتستحق من الاهتمام قدرا أكبر مما لقيته .

ومن المؤكد أن اختلاط الأجناس والأمم لا يعقبه الابداع الثقافى دائما . ذلك أن العامل المميز لا بد أن يكمن - كما هو فى حالة الأفراد - فى انتقاء وامتزاج من نوع خاص للموروثات (الجينات) لا فى الامتزاج فى حد ذاته . وبقي على العلماء بعد ذلك أن يكتشفوا كيف أن أى امتزاج للعوامل يمكنه أن ينتج فترة خلق وابداع فى تاريخ شعب معين سواء أكان منحدرا عن أصل تقى نسيا أم مختلط ، وكيف يمكن ذراريه أن ينحدروا (كما فعل بعض العرب والملايوين) الى التردى فى فترة طويلة من الاضمحلال الثقافى . فهل تعد العوامل البيئية كالفتح الأجنبى تعليلا كافيا يفسر ما يلم بالأمة من ازدهار وذبول أم أنه ينبغى لنا أن نفترض وجود بعض تغيرات مؤقتة فى التركيب الوراثى للجماعة ؟

وقد أصبحنا نألف على نحو بالغ ، المؤثرات المدهشة الطويلة المدى فى العلم الحديث بحيث انه حتى أشدها جموح خيال ، ربما استحق منا شيئا من انعام النظر . فقد أشار بعض العلماء مثلا الى أن البقع الشمسية وغيرها من الظواهر الطبيعية ، ربما كان لها أثر مؤقت على الطاقة البشرية ، وربما جاء ذلك نتيجة لتغيرات تلم بالنشاط الاشعاعى ، وهو أمر لم يقم عليه دليل . ومن المفروض أن تؤثر مثل هذه المؤثرات فى بعض أصقاع الأرض دون الأخرى فى وقت معين وأن يكون لها أثر حافز بوجه خاص من الناحية الثقافية . على أنه مما يعد أقل جموحا فى الخيال أن نسمى الى أن العوامل الفسيولوجية (الوظائفية) اللاوراثية ، كنوع الغذاء ، مثلا ، ربما أثرت فى الطاقات الخلاقة للجماعة أو لطبقة داخل تلك الجماعة . فان مرضا كالمالاريا قد يصبح متوطنا لعدة قرون

بمنطقة معينة وبذلك يقلل من الطاقة الممكنة حتى يتم التغلب عليه ، ويمكن للأوبئة الكبرى ، كاللوت الأسود مثلا ، والهجرات والغزوات المدمرة مثل غزوات المنسول والحروب الطويلة الأمد كحرب المئة عام ، أن توهن الطاقة البدنية وتدمر النظم الثقافية على نطاق واسع . فالذى يبدو فى ظاهره كأنما هو اعياء أسلوب ، أو « موت احدى الثقافات » ، ربما كان راجعا بصفة رئيسية الى مثل تلك الأحداث .

ولا يخفى أن البيئة الطبيعية : أعنى المناخ والتوبوغرافيا (الطبيعة الجغرافية للمنطقة) والموارد الطبيعية وما مائلها - ذات قدرة تفسيرية محدودة . ونظرة واحدة تدلك على أن عددا لا يحصى من الجماعات الاجتماعية تسكن مناخات متشابهة فى المناطق المعتدلة وشبه المدارية ، ومع ذلك فإنها تطور ثقافات بالغة الاختلاف وتنتج انبجاسات خلاقة - ان فعلت ذلك اطلاقا - فى أوقات مختلفة . وتحدث ظاهرات ثقافية مماثلة فى مناخات مختلفة . بيد أن التغير الفزيائى الهائل ، شأن ظهور الأنهار الجليدية وانحسارها ، بما تحدثه من أثر فى حياة النبات والحيوان والانسان جميعا فى المناطق التى تحدث فيها تلك الظاهرة ، لا بد أنه قد أحدث أثرا فى الثقافة أيضا . ومن ثم تحدد طرز ومراحل التطور الثقافى قبل التاريخى على أساس هذه الفترات . ويلاحظ أن قلة الفرص الفيزيائية للدخول الى أستراليا وأمريكا (عن طريق جسور أرضية مؤقتة) كانت ترتبط ارتباطا كبيرا بالتطور الثقافى لدى الجماعات المهاجرة بتلك الأماكن .

ويبدو أن تقلبات الثراء ازدهارا وكسادا ، والنفوذ السياسى لدى جماعة اجتماعية مرتبطة ارتباطا ايجابيا بالانتاج والاضمحلال الفنى . أجل انها فى حد ذاتها لا تعتبر ضمانا يكفل جودة ماهية الفن وكيفه ، كالذى حدث مثلا فى الامبراطورية الرومانية وحدث حتى الآن فى الدول الشيوعية الحديثة ، بيد أن من العسير العثور على فترة فنية عظيمة لا تقوم الى حد ما على نراء طائل وسلطان قوى . ولا تنسى أن الفن فى أثينا وقلورنسا

والبندقية وأسبانيا وهولندا جاء في أعقاب تضخم الثراء والسلطان القومي ، وأنه اضمحل يوم اضمحلا . وواضح أن هذين العاملين يوفران الوسائل الاقتصادية اللازمة لانتاج الفن واستيراده ، فهما يجتذبان الفنانين الأجانب كما يتيحان الفرص لظهور صفوة ممتازة من رعاة الفن ونصرائه المثقفين ، رسميين كانوا أم خصوصيين . وهما يقدمان حوافز للفن تجيء في صورة موضوعات Themes دينية وديوية ينبغي تمجيدها التماسا للبركات الالهية وارتفاع المكانة وبث المبادئ في عقول الجمهور ، الى غير ذلك من الغايات المعلومة . على أن آثارهما النافعة للثقافة كثيرا ما تبدو عرضية زائلة . ذلك أن روعة الثراء والسلطان المفاجيء قد تبخر وتذهب بددا بينما يتفشى الفساد والشقاق . وتتكاثر المشكلات العسكرية والسياسية ، ومن ثم قد يضعف الميل الى انفاق الكثير من المال والطاقة على الفن .

وكثيرا ما يظهر تعاقب مماثل بعد ثورة اجتماعية . ولو استعرضنا تواريف فرنسا والمكسيك والروسيا لتجلى لنا فيها جميعا انطلاق عظيم في الطاقات والقدرات البشرية بعد ثوراتها ، فيعمد القادة الجدد وهم في نشوة النصر الأولى وربما بعد اعمال شيء من التدمير في الفن الذي كان يمجّد النظام القديم ، الى تأكيد المثل التحررية للبرالية وتشجيع وسائل التعبير عنها بأشكال جديدة في الفن . وهنا قد يجد قسم ضخم من الطاقة المحررة طريقه الى الفنون ، منتجا موجة صغيرة أو كبيرة من الانتاج الأصيل . على أن الدور المتكرر الذي يعقب الثورة لا يلبث أن يجيء سريعا (١) ، فإن المثاليين التحرريين الذين أطاحوا بالنظام القديم يلقون هم أنفسهم نفس المصير على يد رجال لا يقلون عنهم قسوة ولكنهم يفوقونهم في الطابع العملي والذكاء العنيد الواقعي . وقد تنهار الحرية أمام الأوليغاركية أو الدكتاتورية والدعوة الى التضامن والنظام . وعندئذ

(١) عن مزيد من التفاصيل حول أحداث الفن بعد الثورة المكسيكية ، انظر الفصل المعقود بعنوان « الفن الحديث والمشاكل الاجتماعية » في كتاب : (Art Education) Its Philosophy and Psychology » تأليف ت . مونرو (١٩٥٦) ص ٢٧٤ ع ٠

يعتبر الفن المطلق الحرية خطرا ، وفي مقابل ذلك يستخدم الفن على نحو مطرد وسيلة لتقوية النظام الجديد ويخضع تبعا لذلك لنظام صارم وتحول الأرصدة المالية والقادرون الأكفاء من الرجال من الفن الى شئون الادارة والصناعة والتسليح . وهذا لا يضعف فقط الانتاج الفنى ولكنه يعكس الاتجاه التطورى الرئيسى من التأكيد على الأهداف النفعية الأساسية الى التأكيد على ضروب الترف والبذخ الفنية والفكرية .

وفي العصور الحديثة قامت بفرنسا سلسلة من الثورات كانت ضرورية للانتقال بالبلاد من النظام الملكى الى نوع من الحكم الديمقراطى ، وان كان هذا الأخير لم يعد آمنا بعد . ولكن كانت تعقب كل انتصار على القوى الأجنبية أو المضادة للثورة موجة ابتكار فنى قصيرة الأمد . وبلغ الأمر أن اندحار فرنسا أمام بروسيا فى ١٨٧١ ، وهو اندحار كان من الممكن أن ينزل بثقافتها أفدح النوازل ، أعقبه تغير تحررى آخر للحكم ثم موجة أخرى من الرخاء والتألق الفنى . كذلك تمخضت السنوات التى أعقبت الثورة الروسية مباشرة (١٩١٧) وسقوط الملكية الألمانية عن حركات طليعية ناشطة فى فنون هذين القطرين .

والحق ان الازدهار الفنى يمكن أن يحدث فى أى من الطرز أو المراحل الكبرى للتطور السياسى . والانتقال الى طرز أو مرحلة أرقى عن طريق الثورة أو أى طريق غيرها ، لا يضمن زيادة فى الطاقة الخلاقة . فان زيادة من هذا القيل يمكن أن تظهر فى ظل حكومة عسكرية استبدادية ، أو هرمية طبقية اقطاعية ، أو حكومية دينية كهنوتية ، أو جمهورية أرستقراطية أو ديمقراطية دستورية . ويكشف تاريخ مصر وفارس وأثينا والبنديقية وروما وفرنسا عن كل هذه الأنواع وعن اطارات اجتماعية أخرى للازدهار الفنى .

ولا يبدو أن توافر قسط كبير من حرية الفرد فى التفكير والتعبير ، أو اقامة العدالة الاجتماعية وتوطيد دعائم الديمقراطية ومراعاة التوزيع

العادل للثروة ، كانت شروطا ضرورية للازدهار الفنى فى جملة مهمما تكن هذه الأمور مرغوبة فى نطاقات أخرى • حقا يبدو أن حدا أدنى معين من هذه الشروط ضرورى فعلا لاتاحة الفرصة لتطوير طبقة محترفة قوية ناشطة من الفنانين والمفكرين الذين لا يندرون أنفسهم كلية للحرب والسلطان السياسى • وقد ظل هؤلاء حتى الأزمنة الحديثة يظهرن عادة من بين أفراد طبقة عليا أو وسطى • ومعظم الفنانين يحتاجون على الأقل الى الوسائل الأساسية لحياة صحية سليمة فردية وعائلية ، والى شئ من احترام الذات والتقدير ، والى أدوات ومواد ووقت ومعونة للقيام بعملهم • وينبغى - ان كان يراد للتجديد أن ينمو ويتطور - ألا يكون هناك دخلاء يملون عليهم فى صراحة تامة شكل عملهم الفنى أو أسلوبه • ولكن حدث فى الماضى ، أن الدخلاء كثيرا ما كانوا يحددون لهم من وما ينبغى لهم تمجيده ، وفى أى قالب مقبول من الرمزية يعملون • ومعلوم أن كثيرا من الحقب الكبرى فى الفن ، استظلت بملكيات مطلقة بلغت فيها الحرية الفردية حدا الأذى وتعرض فيها من يبدى أى انحراف عن الدين الرسمى للدولة لعقوبة الاعدام • وربما أحس الفنان بالقناعة والرضى ان هو استطاع تقبل ما يملى عليه عن طيب خاطر واقبال مخلص ، وان هو كان يؤمن باخلاص صادق ملء فؤاده بالنظم الدينية والحلقية والاجتماعية التى تتضمنها تلك الاملاءات • ولكن كثيرا من عظماء الفنانين انطوت صدورهم على وجدانات متصارعة ازاءها ، وساعد تعبيرهم عن انشغالهم فى الفن على اخفاء شهرة خالدة عليهم • ونذكر من أمثال هؤلاء يوربيدس ودانتى وميكلائجلو وسرفاتيز وروسو وبيرنز (Burns) وكيتس وشلى وتولستوى • أما فرجيل وتيتن وفيلاسكويز وروبنز وباخ ، فيبدو أنهم اندمجوا فى سهولة ويسر نوعا ما مع بيئاتهم الدينية والاجتماعية وذلك على الأقل أثناء الفترات الهامة من حياتهم •

وربما اتجه عدم المساواة البالغ فى الثراء والسلطان والامتيازات الى تشجيع تركيز الجهود والقدرات فى أنواع معينة من الفن ولا سيما حينما

يكون للحاكم أذواق فنية خاصة • وقد تتعاضد هذه الأذواق جنباً إلى جنب مع القسوة والفساد الخلقى ، وسوء الإدارة الحكومية في نواح أخرى ، وحالة نيرون خير مثل على ذلك • فإن أنواع الفن التي يغلب احتمال نموها في ظل ظروف كهذه ، هي الخاصة بالترف الفاجر ومظاهر الأبهة ، وتمجيد الحاكم وآلهته التي ترعاه • وتشمل طرزا معينة من فن العمارة والأثاث والزخرفة والنياب والجواهر والتصوير والنحت والموسيقى والرقص والقصائد والملاحم الشعرية ورقص الباليه والمهرجانات •

ولا ينتظر من نظام حكم من هذا القبيل أن يشجع التعبيرات الفنية عن المثل العليا مثل الإنسانية والمساواة أو المشاركة في الثروات أو الفقر الإرادي أو الزهد ، وإن هذه أفكار خطيرة تكمن فيها بذور الثورة شأن البوذية المبكرة وتعليم المسيحية • وكثيراً ما عمد المحنكة الدهاء من الحكام ورجال الدين في أنظمة الحكم القديمة إلى اتخاذ خطوات للانحراف بقوتها الثورية إلى مسالك ودروب فنية ودينية جانبية بما في ذلك عبادة شخص المصلح بعد وفاته (١) • والفنون بوصفها وسيلة للعبادات والمناسك ، يمكن أن تلهمها وتحفزها الثورة الجديدة في الأفكار والرموز الجديدة المعدة لمعالجة فن التشكيل الأيقوني (Iconography) • وفي نفس الحين فإن الطبقة السياسية والكنهوتية التي تناصر الفن الجديد يمكن أن يدعمها التوليف الجديد ويطور مركزها • وقد يحدث الفينة بعد الفينة أن الحاكم نفسه - شأن أشوكا ببلاد الهند - يتبنى المثل الإنسانية الجديدة ويحاول أن ينفذها ، على أن من المؤكد أن ذلك لن يكون إلا بصفة مؤقتة في بادئ الأمر ، وقد يحدث أحياناً كذلك أن تطيح الثورة بالنظام القديم ، بيد أن خمسة وعشرين قرناً لم تكف لوضع أخلاقيات المذهب الانبني على أساس اجتماعي وسياسي وطيد •

ويمكن أن يكون كل من طرز التنظيم الاجتماعي والسياسي على درجة

(١) انظر الفصل بعنوان «الملتش الكبير» في قصة «الأخوة كارامازوف» لدوستوفسكي •

من المرونة تفسح المجال لتشكيلة كبيرة من التطورات الثقافية ، على أنه ليس هناك ترابط مضبوط متبادل بين هذه الطرز السياسية وبين أساليب الفن أو درجات القدرة الخلاقية ، فكما رأينا ، يتوقف الشيء الكثير على التقاليد الثقافية التي ترثها الأمة وتحفظ بها داخل إطارها السياسى . ففى نظم الحكم التى هى أكثر استبدادا وأتوقراطية تتوقف الأمور على الخلق الشخصى للحاكم وكبار معاونيه بقدر أكبر مما تتوقف عليه فى حالة ملكية مقيدة أو جمهورية ديمقراطية . فإن نظاما أوتوقراطيا للحكم ، صغيرا كان أم كبيرا ، يمكن أن يكون قاسيا وظالما فى وقت من الأوقات ، مركزا جهوده على العدوان فى الخارج واستغلال جماهير الشعب فى الداخل ، ويكون فى وقت آخر خيرا محسنا ومستيريا وإنسانيا ومشجعا لأشكال الفكر الجديدة . وتعطى سير أباطرة الرومان المجال كله ، من السلوك الشائن السفه الى الأعمال الانسانية التى تتم عما فى الطبيعة البشرية من نبل رائع ، أى ابتداء من كاليجولا وإيلاجابالوس الى هادريان وماركوس أوريليوس . وكثيرا ما يحدث أن ملكا فيلسوفا يخلفه آخر أحق أو ذو مزاج سادى . وإذا أحرزت المثل العليا التحررية عددا ضخما وقويا من الأتباع ، فربما تولدت عن ذلك ثورة اجتماعية وغيرت كيان الدولة بأجمعه الى ما هو أفضل أو أسوأ جالبة معها طوفانا من المشكلات الجديدة .

وتستطيع الملكية المستنيرة ونظم حكم الاقطاع ما بقيت قائمة ألا تقصر رعايتها على التأيد المستمر للقنون المترفة التى تزدهر أيضا فى ظل الطغيان بل تعمل كذلك على ارتقاء المذهب الطبيعى والمذهب الانسانى فى الفن . ويمكن أن يشمل هذا اهتماما رحيا مليئا بالعطف على الحياة والطبيعة كلها ، وعلى الحياة والناس من كل نوع وطبقة . قال تيرينس* : « لا أعتبر شيئا بشريا غير ذى أهمية عندى » ، ويلاحظ أن أبوليوس وموتاني

(*) تيرينس : Terence (١٩٠ - ١٥٩ ق م) شاعر ومسرحى روماني من أصل قرطاجي .
(المترجم)

وبوكاتشيو وشكسبير وسرفانتيز ومولير عاشوا جميعا في دول ونظم حكم استبدادية الى حد ما . والحق أن الصورة الذهنية لتوقع معالجة انسانية للفن - متحررة من قبضة القيود القديمة التي فرضتها الايديولوجية والأسلوب - يمكن أن تحدث من البهجة والانعاش ما تحدثه في الأنفس النظرة الأولى الى أرض موفورة الحيرات باعثة على الاقبال لم تطأها من قبل قدم مرتاد . وما أن تبدأ هذه المعالجة الانسانية ، حتى يصبح المسير ايقافها . وأشد الفنون والطرز قدرة على الاستفادة من تحرير الفكر الانساني النزعة هي عادة ، الدراما (المسرح) والقصة والقصيد الغنائي والمقالة والتصوير والنحت .

والظروف الموائمة لاحداث فترة خلاقة انما هي - علاوة على الثروة والسلطان ونشيء من الدعم الاقتصادي للفنون - وجود تقليد محلي لكل ما تم فيها من انجازات سابقة ، فان قمة عالية خلاقة لا تنبثق فجأة من تربة خالية تماما من الفن . ولا بد أن يكون هناك اهتمام متطور بالفنون واحترام لقيمتها وركيزة من براعات فنية وأساليب مخرية . وتلك حال كانت قائمة في البندقية في القرن السادس عشر ، كما تتجلى مثلا في كنيسة القديس مارك الكبرى ؛ كما كانت قائمة بأثينا بوصفها مركزا لفنون النحت والعمارة والشعر والدراما قبل بريكليس بزمن بعيد . ومتى توافرت تقاليد تمهيدية من هذا النوع ، لا تعود هناك حاجة الا لقدر أقل من الثراء والسلطان السياسي . ومتى امتنع وجود تلك التقاليد فقد تستخدم هذه الموارد في أوجه أخرى . فلم يكن الفن بدعة جديدة في أسبانيا ولا الأراضي المنخفضة قبل القرن السابع عشر ، ولا في روما قبل عهد أوغسطس ، ولا ببلاد الصين قبل أباطرة أسرة تانج .

ويعتبر كتاب « حكاية جنجي » Tale of Genji الذي ألفته السيدة موراساكي* مثالا للاهتمام الانساني المذهب بتحليل الخلق والشخصيات

(*) السيدة شيكيبوموراساكي (ح ٩٧٨ - ١٠١٥) الكاتبة اليابانية وقصتها هذه هي أقدم رواية يابانية رانمة .
(المترجم)

وبخاصة فيما يتعلق بالعلاقات العاطفية الدقيقة بين الجنسين • وهي قصة تبدو مدهشة وسابقة للأوان بالنسبة لزمانها • وهي تصور في وضوح تام البيئة الاجتماعية الأرستقراطية كما تعبر عن مذهبية ايديولوجية مناسبة • وتلقى هذه القصة رواجاً لأمرين : أولهما ما كانت عليه القصص الخيالية السابقة والفن الخزرفي من مستوى منحط اختفى معظمه ، والثاني : اقبال المعاصرين على استيراد الفن والثقافة الصينية بما في ذلك الآراء البوذية والكنفوشيوسية • وبفضلها أعفيت الكتابات ، في نفس الوقت ، من الحاجة الى وجوب الكتابة بالأسلوب الشكلي الأدبي الصيني الطنان • وكل هذه العوامل الخارجية تخفق كالمعتاد في تفسير الفرق الهائل بين المقدرة المتوسطة السابقة وبين العبقرية الفائقة • ولتفسير هذه العبقرية ينبغي لنا أن نلجأ الى الفرض الغامض بشأن القدرة الفطرية • فلم يكن كل ما في بيئة الكتابة موراساكي موائماً ، إذ أنها هي نفسها كانت موضع السخرية وسميت باسم السيدة سجلات Lady Annals لما ظهر منها من اهتمام بالكتب والكتابة • فما الذي منحها القوة والقدرة على أن تكون مختلفة عن عداها ؟

وجدير بالذكر أنه لا يمكن للثروة ولا السلطان ولا التركيب الاجتماعي ، ولا ثلاثها مجتمعة ، أن تحدد الماهية أو الأساليب والأنماط المميزة التي ستنمو على يد ثقافة ما أو عبقرية ما • فلتفسير هذه ينبغي أن نعتد على مركب من القدرة الفطرية مع محددات معينة في التراث الثقافي للجماعة من حيث النواحي الفنية والدينية والفكرية والتكنولوجية وغيرها مما يتصل بها • ويمكن لهذه العوامل الخارجية أن توفر مواد الفن وأدواته المادية منها والفكرية على حد سواء بالإضافة الى مقترحات بشأن الأسلوب •

ان نظرة استعراضية الى الفترات المبعدة بوجه خاص في النمو الثقافي ، كذلك النظرة التي قام بها كروبر ، لتحسن صنعا ان هي شملت سلسلة كبيرة من طرز الفن وأساليبه ، بالإضافة الى النظريات الفلسفية والعلمية • ونحن حين تساءلنا عن السبب في ظهور تلك الفترات كنا في

جل شأنا نفكر فى الفن بصفة عامة لا فى أى نوع معين من الفن • على
على أن هذه النزعة ليست فوق التحدى والمعارضة ولاهى قوية قوة ساحقة •
مختلفة وترجع الى أسباب مختلفة الى حد ما • وهى تعبر عن حوافز
مختلفة وتقوم بوظائف سيكولوجية واجتماعية مختلفة وتهدف الى غايات
وقيم مختلفة • وكما لاحظنا من فورا ، يمكن أن تزدهر فنون الترف
الارستقراطى ، فنون التباهى الأنيق والمظاهر والتسلية اللطيفة فى ظل
ظروف اجتماعية اقتصادية تنطوى على قدر كبير من الظلم وعدم المساواة
مع الكدح المضنى والانخفاض فى مستوى المعيشة لدى الصناع المتواضعين
الأدلاء • على أنه من ناحية أخرى يلاحظ أن قيام طراز من الفن يتسم
بمحبة الخير والطابع الانساني ، ويعبر عن احترام للكرامة الانسانية وعطف
رحيب على الفقراء وامتداد التضحية الزهدية من جانب الأغنياء وذوى
السلطان - يقتضى ضمنا وجود تقاليد للإصلاح الخلقى كذلك التى تجلت
فى تقاليد التاويين والبوذيين والاسينيين* الأوائل والمسيحيين البدائيين •
ويمكن أن يبدأ ذلك الطراز فى النمو فى دولة أوتوقراطية استبدادية ولكنه
ان ظل على ذلك طويلا فلا بد أن يتغير النمط الثقافى الكلى تغيرا جسيما •
ذلك أن كلا منها يؤثر فى الآخر •

وقد ينتقل المرء فى نظراته الاستعراضية الى اجراء مقارنة بين الفنون
والأساليب موضع البحث ، وبين السحر البدائى وما تمخضت عنه الديانة
البدائية من تعدد الآلهة ، وبين الاحتفالات المدنية والتأمل الباطنى
الانفرادى ، وبين الوطنية والثورة وبين الدعاية الدينية والتجارية
والعسكرية ، وكذلك أيضا بين أحلام اليقظة المثيرة المليئة بالأمانى والرغبات
التي تساور سكان المدن حين يخلدون الى الحياة الراكدة فيها ويعزفون عن
الترحال • وكل هذه وغيرها من الطرز اذ تعبر عن حاجات مختلفة ودوافع
مختلفة اجتماعية وفردية معا ، تنبثق عن مجموعات من الأسباب تتفاوت الى

(*) الاسينيون (Essenes) جماعة من زهاد اليهود ظهرت قبل المسيحية
(المترجم)

حد ما • وليس من الضروري أن تجيء موجة خلاقة فى أحد الطرز فى نفس زمان ومكان موجة أخرى فى طراز آخر • بل الواقع أن الطرز المتنوعة كثيرا ما تتصارع وتهاجم بعضها بعضا ، كما يحدث عندما يندد دعاة الفقر بأسراف الأغنياء ولعلمهم بالمظاهر الشكلية ، أو عندما تحاول الحكومات تحريم أغنية ثورية • وهكذا قد تكون الظروف المواتية للخلق والابداع فى نوع من أنواع الفن ، غير مواتية لذلك فى أنواع أخرى • وإذا فلا بد من اجراء اختيار ومفاضلة بين المجموعات المتنافسة من القيم كمظاهر البذخ الفاخر والتقوى البسيطة ، أو بين حصول احدى الطبقات على نصيب موفور من المتعة وحصول الجميع على نصيب معتدل منها • والعادة أن تتم هذه المفاضلات بطريقة لاشعورية الى حد ما • ويستخدم النزاع حيناً من الدهر ولا يمكن الوصول أثناءه الى تراض أو توليف بين أطرافه •

وتعبر بعض أنواع الفنون ، كما هو الحال فى العصور الوسطى المسيحية ، عن خيالات مبنية على الرغبات والأمانى حول الحياة الآخرة ، وهى أوهام تتبع الى حد ما عن احساس بخيبة الأمل وعميق سخطهم على دنياهم وزمانهم • على أن فى الامكان تخفيف ذلك السخط بالاصلاحات الاجتماعية والتقدم التكنولوجى • وقد ذهب بعض رجال التحليل النفسى الى أن الفن بأجمعه ينبثق عن نوع من الفشل والسخط يلم بالفنان ويدفعه الى انجازات وهمية • ولا شك أن فى هذا شيئا من المبالغة ، ولكن من المحقق أنه يحدث فى بعض الحالات ، ومن ثم فهو ليس البتة بالسبب الوحيد ، على أن ازالة أسباب السخط ، على المكان والزمان ، بقدر ماتكون حافزا فعليا ، قد تضعف الدافع نحو أنواع معينة من الفن •

ويصح أن بعض أنواع الأمراض البدنية والعقلية قد تساعد على توجيه شطر غير عادى من طاقات الفرد العقلية والعاطفية الى سبيل من سبل التعبير الفنى حيث تستنفد بشدة وسرعة ، وربما ساعدت الاحباطات

والصددمات التي تحدث في بعض الأنواع السوية من الخبرة البشرية على إعادة توجيه طاقات الفنان الى بديل فني آخر • وفي كل تلك الحالات قد يعود اصلاح سببها بمنع الابداع الفني أو اضعافه ، وذلك على امتداد خطوط معينة على الأقل • وليس معنى ذلك أن جميع أنواع الفن تسيبها الأمراض ولا أنها تصاب بالضرر لو جعل العالم مكانا أفضل وأصح • فإن أنواعا أخرى قد تزدهر بدلا من الأولى • وحتى لو لم يحدث ذلك فإن التضحية قد تكون من بعض وجهات النظر جديرة بأن تبذل •

وعندما تسم النظرة العالمية العلمية الواقعية الطبيعية بمسمى الزيف كثيرا من المعتقدات الدينية التي أسست عليها خيالات الماضي الفنية الجامحة، فإنها تنزع عندئذ الى جعل ذلك الفن غير مقنع كما تضعف ماله من قدرة على الحفز ، ولكن تبقى هناك أسس أخرى للاعجاب بالفن الديني الماضي • غير أن هذه الأسس ليست من الكفاية بحيث تشجع تطوره الخلاق بقدر ما كانت تفعل من قبل • وقد أبدى النقاد تفجعهم على اضمحلال عصر الخرافات بوصفها حافزا ضروريا لفن عظيم ، فهل تستطيع النظرة العلمية أن تنتج خرافاتها الخاصة ؟ وهل هي في الواقع تنتج الآن بعض تلك الخرافات ؟ وهل في مستطاع الفن أن يزدهر بدونها ؟ وإذا لم يكن الفن كله فأى أنواعه يستطيع فعل ذلك ؟ وهل في امكان الفن الواقعي أن يشبع الطلب على الخيال الفني الجامح ؟ وهل في امكان الخيال الفني الجامح أن يزدهر بحكم حقه بغير حاجة الى الايمان بصدق أحلامه ؟

ان هذه أسئلة عويصة لا يمكن أن يجيب عنها اجابة قاطعة سوى الأحداث نفسها ، وهي لا تعينا هنا الا بشكل غير مباشر : كتأكيد لتعقيد السببية التاريخية في الفنون ولصعوبة معرفة أسباب الحقب الخلاقة • وذلك أن الأحداث والظروف التي تنتج حقبة من تلك الحقب في مرحلة معينة من التاريخ أو في بيئة ثقافية معينة ، قد لا تفعل ذلك في مرحلة أدبية أخرى • وحتى لو أننا عرفنا ما تسبب في احداها بفلورنسا القرن الخامس

عشر ، لما أمكننا التأكد من أن ظروفًا مماثلة سيكون لها نفس الأثر اليوم .
فليس من الممكن بطبيعة الحال إعادة إنتاج الوضع الثقافي الكلى فى ذلك
الزمن ، كما أن كل وضع ثقافى إنما هو فريد فى بابهِ الى حد ما . ولكنه
ليس كذلك بكلية مطلقا ، فقد تتكرر بعض العوامل والصيغ ، وهى التى
يكمن فيها الأمل فى الوصول الى شئ من الزيادة فى الفهم والتحكم .
وحتى لو كان الفهم التام والتحكم التام مستحيلين فى الامكان القيام ببعض
المعالجة الجزئية لهما .

وإذا افترضنا جدلا بأن تحقيق زيادة عامة فى مقدار جميع أنواع
الاتاج الفنى وماهيته أمر مطلوب ومرغوب (وهو فرض لا يقبله الجميع)
فستكون الخطوة التالية هى دراسة شاملة للأسباب والوسائل المحتملة
والمؤدية لذلك الهدف ، وبعضها صعب المثال نسيا للدراسة التجريبية ، فى
الوقت الحاضر على الأقل . وهذه تشمل العوامل الوراثية للعبقرية بوصفها
ظاهرة فردية واجتماعية . وهى تشمل كذلك التشكيل والتمايز والتكامل
للأنماط الثقافية الرئيسية والايديولوجيات أو وجهات النظر العالمية التى
قمت فى هذا الكتاب ببحث قدرتها على الانتقاء والتوجيه فى الفن . وذلك
تبار يبلغ من اتساعه وعمراته أن يعجز أى فرد أو جماعة من أساطين العلم
عن احداث تأثير كبير فيه . وليس فى امكاننا التنبؤ عن يقين بمجراه فى
المستقبل ولا بأى أنواع الفن والعبقرية سيرفعها الى الذروة مستقبلا .

ومن ناحية أخرى ، تبدو بالفعل بعض العوامل الممكنة يسيرة الفهم
والتحكم ، لو تطورت ارادة اجتماعية لفعل ذلك ، وقد لا تكون تلك
العوامل ، فى حد ذاتها ، وسائل وافية للإبداع الاجتماعى ، بل ربما تكون
غير مواتية لبعض أنواع الفن بينما هى مواتية لأخرى . على أنها بحكم
طاقاتها الممكنة نافعة لأسباب كثيرة . وأحد هذه العوامل ، تحسن عام فى
صحة الأبدان والطاقة بين السكان كافة ، وثانيها : التوسع فى توزيع
المساعدات المالية والوسائل التعليمية والتقنية اللازمة لإنتاج الفن ، وثالثها :

زيادة ما يضاف من احترام وهبة على الفنون وعلى من يسهمون فيها ، وبالتالي زيادة الفرص أمامهم ليحفظوا بنفوذ أكبر في السياسة الاجتماعية والادارة ، ورابعها : زيادة فرص التعليم في الفنون من حيث اتساجها وأدائها (كالسرح والموسيقى) ، وفهمها وتذوقها ، بكل من المدرسة وخارجها •

ولم يتها بعد لطريقة معينة من طرق التربية ، سواء في الفنون العامة أو الخاصة ، أن تقيم الدليل على أنها وسيلة تؤدي الى انجاز خلاق هام(١) . وكل ما نستطيع قوله في الوقت الحاضر هو أن بعض تلك الطرق يشر بالخير ، ولكنها لم تنتج بعد العبقريات المرجوة • وربما تيسر لنا اذا توسعنا في تقصي العوامل النفسية والاجتماعية التي تعمل على انتاج العبقرية ، أن نستحدث طرائق أفضل لتشتتها • ولكن لا يبذل في الوقت الحاضر سوى جهد ضئيل في هذا الاتجاه أو في نواحي التجريب المتحكم فيه علميا بمختلف الطرائق التربوية • ومن ناحية أخرى ، فإن العبقرية ظهرت في كثير من الحالات في الماضي ولا تزال تظهر بين حين وآخر في ظل ما يبدو أنه أسوأ أنواع الظروف العائلية والاجتماعية والتربوية المعاكسة •

والحق انه يبدو واضحا أن حرية المرء في التعبير عن نفسه بوصفه طالبا دارساً ، أو مزاولا راشدا للفن ، لا تكفى ، فإن الذخيرة المدخرة والدافع الحافز ربما استهلكا بسرعة فائقة ، ومن أجل ذلك لم يكن مجرد اللعب بمواد الفن وإفيا بالمرام بالنسبة لطفل أكبر سنا ، والراجح أن الثروة والسلطان والموهبة ليست كافية لتحويل عبقري محتمل الى عبقري واقعي فعلا في الفن • إذ لا بد أيضا من توافر شيء في الوضع الخارجي ، شيء قادر على إثارة الاهتمام والاحتفاظ به وتوافر ارادة للانجاز على امتداد خط

(١) انظر الفصل الذي عقده ت . مونرو بعنوان : « القدرة الخلاقة في الفن وترسيخها التربوي » في كتابه (Art Education : Its Philosophy and Psychology)
(١٩٥٦) ص ٧٧ - ١١٢ ..

معين بخامة فنية معينة • ولا بد للمرء منا أن يحس أن خلق نوع معين من الفن ، يعد الى حد ما هاما في منهج الأفكار الجديرة باحترام الرب أو الانسان ، والحكام والموظفين ورعاة الفن والخبراء والنقاد والأسرة ، والأصدقاء والزملاء والجمهور العام • وبهذه الطريقة وحدها يمكن للفنان شأن أى عامل آخر ، أن يحرز احترام الذات والايان بقيمة ما يحاول صنعه ، وهما الشيطان اللذان يحتاج اليهما لتوفير الحوافز للجهود الدائبة • على أنا نعود فنقرر أن تقدير الذات واحترام الناس ليسا بكافيين • فانهما كثيرا ما يتواجدان جنباً الى جنب مع القدرات المتوسطة •

وهنا نجد أنفسنا للمرة الثانية تلقاء الفرض العام ، بأنه ليس هناك بين أنواع الأسباب نوع واحد يفى بالمراد • وأن عددا كبيرا من الأسباب يجب أن تتخذ لاتاج حقبة خلاقة • فلا بد من توافر : (أ) عابرة بالفطرة يحتمل ظهورهم ، (ب) مواد وظروف لازمة لتزويدهم وتوجيه طاقاتهم الارادية الى خامة فنية من نوع ما ، (ج) معهد قادر على اعطائهم التدريب التقنوى وشيء من المعرفة بترائهم الفنى الخاص ، و (د) وجود أفراد آخرين لهم الذوق والسلطان والارادة اللازمة لتذوق الجودة الفنية والمساعدة على منحها الفرصة للحصول على تقدير واعتراف أوسع نطاقا •

٢ - الانتخاب الطبيعي والصناعى فى تطور الفن

لاحظنا عندما عقدنا الموازنة بين التطور العضوى والثقافى ، أن الثانى منهما ينطوى على قدر أكبر من العمل الهادف • فهو « اصطناعى » بصورة متزايدة بالمعنى المضاد « للطبيعى » ، ويقال أيضا ان التغير التكيفى فى المجال الثقافى «ناشط» نشاطا متزايدا من حيث ان الانسان ينزع الى تغيير بيئته بدلا من أن تلم به تغيرات قسرية فى بنائه الخاص • وسيلخص هذا القسم ، ما قيل حول هذه النقط فى الفصول السابقة ويوضح بتفصيل أوفى، كيف تحدث طرز التطور هذه فى الفنون •

وقد لاحظنا أن العوامل التكوينية الوراثية في التطور العضوى تشمل ميل المثل الى انتاج المثل ، كما تشمل الميل الى انتاج سلسلة معينة من التغيرات ، تقوم عادة داخل خصائص الطراز الأبوى • وهى تسمى « بالتغيرات المصادفة » بقدر ما يحدث من أن امتزاج الموروثات (الجينات) يتم بغير تحكم مخطط ، وقد تصورها داروين طقيفة وتدرجية •

وأوضح عالم النبات الهولندى دى فريز De Vries (١٨٤٨-١٩٣٥) ان طفرات كبيرة ومفاجئة تحدث أيضا • وفى كلتا الحالتين ينزع تنازع البقاء ، داخل كل بيئة ، الى انتخاب الأصلح للبقاء فى كل جيل ، والى استبعاد الأقل صلاحية • وفى الجيل التالى يعود الباقون أحياء فى غالب الأحيان الى انتاج نسل يشبههم الى حد ما ، بحيث ان الجماعة ككل تنزع الى ادامة الطراز الذى يظهر أنه الأصلح فى ظل الظروف القائمة • ولا تزال هذه العملية تسمى باسم « الانتخاب الطبيعى » ، وذلك لتصور الناس أنها تعمل عملها آليا من خلال قوى الطبيعة ، لا عن طريق تدخل الهى مباشر ، كما سميت كذلك بالمعنى المضاد للفظلة « صناعى » أو الانتخاب المقصود الهادف والتنازل البشرى المنظم • كما هو الحال فى علم تحسين النسل (الیوجينيا) وغير ذلك من تطبيقات علم التكوين الوراثى (Genetic Ccience) .

وقد جادل المؤمنون المتدينون فى القرن التاسع عشر ، الذين قبلوا مذهب التطور جملة ، فى أن ما بدا أنه تغير طبيعى عضوى انما هو شئ يتم بتوجيه من الله عن طريق قوانين الطبيعة ، وهو فى حدود ذلك المعنى يعد شيئا « صناعيا » ، أى انه من عمل « صانع الهى » • ومن الناحية الأخرى ، جادل الطبيعيون من ذوى النزعة الفلسفية ، أن الانسان وجميع ما يصنعه الانسان هو أجزاء من الطبيعة ، بالمعنى الاجمالى العريض لذلك المصطلح • وقد تطور العقل البشرى بما له من قدرات على التحكم الهادف المقصود وكان ذلك عن طريق الانتخاب الطبيعى ، فكان من ثمة جزءا لا يتجزأ

من نظام الطبيعة الحلى • وقالوا ان التطور الثقافى انما هو جزء من التطور الطبيعى ؛ فهو نتاج للتطور العضوى • وأصروا على أن منتجات الفن والعلم وعملياتهما ، تعد كلها بهذا المعنى طبيعية •

واتفقت المدرستان الفكرتان على أهمية التمييز بين التغير التطورى الذى يعمل بغير تدخل هادف متعمد مباشر من الانسان وبين ما هو موجه بهذا التدخل الى حد ما ، وبهذا المعنى الأضيق يصبح الانتخاب «الطبيعى» والتكيف طبيعيين بدرجة أقل واصطناعيين بدرجة أكثر ، حيث يتعلم الانسان أن يدير شؤنه الخاصة بطريقة هادفة ومتعمدة أكثر ، لا بحكم الدوافع الحيوانية •

وقد تولى الانسان ، الى حد ما ، الانتاج والاستيلاء الانتقائى للحيوان والنبات وقد تزايد استخدام البشر للاخصاب الصناعى ، وربما تحكم الانسان مستقبلا فى الاستيلاء البشرى باستخدامه وسائل علم الوبجينا (أعنى علم تحسين السلالات) وبذلك قد يمكنه بدرجة ما توجيه تطوره العضوى الخاص الى جانب تطوره الثقافى • فقد أدخلت فعلا تغييرات كبيرة على كثير من أنواع النبات والحيوان ، كما أنشئت أنواع جديدة ، والذى حدث منذ العهود شبه التاريخية هو أن نسل الانسان تأثر الى حد ما بالثقافة والقصد المتعمد ، عن طريق عادات الزواج وقوانينه ، بما فى ذلك المعايير الدينية والخلقية والسلالية والجمالية التى تؤثر فى الاختيار أثناء التزاوج • وبهذه الطريقة كف التوالد البشرى منذ أمد بعيد عن أن يكون «طبيعيا» صرفا وأصبح «صناعيا» بدرجة ما ، والتغير الثقافى يصبح على وجه الجملة ، «صناعيا» أكثر كلما صار السلوك الاجتماعى أكثر تخطيطا •

ويلاحظ أن فكرة لامارك بشأن العملية التطورية ، تلك الفكرة التى ظهر فى النهاية خطأها عند تطبيقها على التطور العضوى ، تصبح أكثر صدقا - على نحو مطرد - عن التطور الثقافى كلما واصل هذا تقدمه ، اذ تتطور الثقافة بما فيها الفنون عن طريق انتقال الخصائص المكتسبة ،

وكانت طريقة الانتقال ثقافية لا عضوية ولكنها تصبح عضوية أيضا بقدر ما يتم مزج الموروثات (الجينات) مزجا مخططا وفق الأهداف والمناهج الثقافية ، وليس معنى ذلك أن السمات المكتسبة في حياة فرد تنتقل الى غيره عن طريق موروثاته • وتتجلى في التطور الثقافي بصورة متزايدة نزعة أخرى نسبها «لامارك» خطأ الى التطور كله : وأعنى بذلك أن في امكان النوع (Species) التطلع الى حالة ما مستقبلية ، يتجه صوبها ببذل الجهود •

وحين يتهيأ للتخطيط الواعى أن يلعب دورا أعظم فى الفن ، تصبح النظرية المثالية عن « الارادة » النفسانية لأنواع معينة من الأشكال صادقة بدرجة متزايدة ، وليس ذلك عن الفن كله ولا التاريخ كله ولكنه عن الفن الحديث والحضارة العصرية ، وهذه الارادة تعد ظاهرة طبيعية بحتة للتفكير الاجتماعى والرغبات الاجتماعية وهى ارادة تصبح وافية وهادفة أكثر وان بقى أمامها شوط بعيد لا بد من قطعه فى هذا الاتجاه • على أن مثل هذه الرغبة الاجتماعية – طبقا لتفسير المذهب الطبيعى – لا تسير فى طريق محدد مقدما بطريقة قاطعة • فالرغبة شأن الفن نفسه ، انما هى التناج المشترك لعوامل كثيرة متفاعلة ولا تزال خاضعة للانتخاب الطبيعى •

والحق أن الانتقال من الغريزة الآلية الى القصد الواعى لا يضمن قدرا أعظم من النجاح فى البقاء على قيد الحياة • والانسان حين يكتسب قدرة أكبر – لا على الطبيعة فقط بل أيضا على ماسوف يجد من أفعاله هو – يتعرض على نحو متزايد لخطر ارتكاب أخطاء مدمرة • وقد دفع الخوف من هذا ، وعدم الثقة فى أولئك الموظفين ومن يعتبرون من الحكماء الذين فى طوقهم اصدار القرارات على مستوى عالمي ••• دفع كثيرا من علماء التطور ، من هربرت سبنسر فصاعدا ، الى الحث على أن يوصوا بالحاح بأن يترك الانسان الطبيعة تمضى فى سبيلها وألا يتجمل أكثر مما ينبغى فى الامساك بزمام الأمور ، وهم فى هذا يشبهون التاويين الصينيين •

ويشير غيرهم الى أن خططا نافعة قد رسمت أيضا ، وأن الحضارة بأكملها
انما هى نتيجة لجهد ذكى • والتخطيط الذكى هو الطريقة البشرية المميزة
للتنافس • ويقول المتفائلون ان التخطيط الذكى نجح على نحو مقبول حتى
الآن ، ويستحق أن يجرب على نطاق أوسع بقدر أكبر من المساعدة من
العلوم الاجتماعية والسيكولوجية •

وقد لعبت الفنون أدوارا كثيرة مختلفة فى التطور الثقافى • ويمكن
اعتبار أن الفنون ، كان لها منذ البداية وحتى الآن الى حد ما ، شىء من
القيمة البقائية ، ومن ثمة فان لها قيمة كعوامل فى الانتخاب الطبيعى * •
وهى وان لم يقصد منها أن تكون وسائل للبقاء فانها كثيرا ما تسهم فيه كما
تفعل غرائز بناء العشاش عند الطيور • ومن المعروف عن الفنون الدينية
والحضرية المدنية أن لها هذه الوظيفة الواقعية الطبيعية من خلال تقوية
تماسك الجماعة ، وتشجيع الثقة والحماسة العسكرية وغير ذلك من
التأثيرات ، وهى تساعد بعض الجماعات والطرز البشرية أن تسود ، بينما
يقضى على غيرها • وكثيرا ما نظر الى الفن على اعتبار أنه يحتوى على قوة
خارقة للطبيعة أى مانا (Mana) ، كما هو الشأن فى التماثيل وتماثيل
الآلهة والرقصات الدينية الشعائرية • وعندما تستخدم الفنون فى اضافة
الروعة والهيبة على شخص الرئيس أو الشئمان أو على مجموعات القوانين
المقررة كشرعة موسى أو قوانين حمورابى ، فان فى امكانها تدعيم التنظيم
الاجتماعى فى الأوقات العصية •

ومع ذلك لا يجوز لنا أن نفترض أن الفن نشأ وتطور كلية ، بسبب
قيمه البقائية ، حيث يشك بعض علماء البشرىات فى أن الفن ، وبخاصة
النواحي الجمالية اللانفعالية للفن كان له هذا القدر من القيمة نفسها عند
الانسان البدائى • اذ انه ربما لم يكن الا من ناحية جزئية فحسب تتاجا
للاتخاب الطبيعى • وتفسيرا لباقي تطوره الهائل ، يدفع أحد الفروض بأن

(*) وهى العملية المفضية فى نظرية دارون الى بقاء الاصلح .. (المترجم)

الانسان اكتسب ، ربما عن طريق طفرة Mutation مفجئة أو أكثر ، جهازا فسيولوجيا قادرا على بلوغ قدر من النمو الفنى والفكرى يفوق كثيرا ما يحتاج اليه للبقاء . حتى اذا حصل على تلك الآلية (Mechanism) راح يستخدمها فى خلق أشياء ليس اليها حاجة بالمعنى الدقيق ولكنها تقدر لأسباب أخرى (١) ، وعن هذا الفرض نشأت نظرية «مبسر» حول الفن : من أنه لعب يتضمن طاقات وأفعالا زائفة غير مطلوبة فى تنازع البقاء .

وعلى هذا الاعتبار نفسه ، لا يجوز أن يفترض أن الفن اليوم عظيم القيمة دائما كوسيلة للبقاء الفيزيائى أو السلطان السياسى . وكما رأى أفلاطون بناقب فكره ، فان بعض أنواع الفن قد تضعف الروح المعنوية أو تلين الأبدان وتوهن الحمية العسكرية وتخذم التفكير المشرق وتبث الانهزامية أو هي أحيانا أخرى تعوق الفرد أو الجماعة فى تنازع البقاء . ويعد تدمير مدينة سيارس مثالا كلاسيكيا على ذلك . وربما لا يلحظ أحد ديب ذلك الضعف أو لعله لا يحدث فرقا كبيرا فى حالة البقاء الواقعى ، اذا كان الفرد (أو الجماعة) محتما بملاذ حصين يدرأ عنه الهجوم أو المنافسة الخطيرة ، فعندئذ يستطيع الفرد أو الجماعة - ولو الى حين أن يستخدم قدرا كبيرا من الطاقة فى عيش مترف مستمتعا بفنون الملذات البترونية* . ولا يقتصر الافراط على الأنواع البالغة الوضوح من الترف والفجور فحسب ، وانما يشمل كذلك الفن الجدى العظيم ذا القيمة الجمالية العالية ، والمضمون الفكرى والخلقى العميق ، فانه يمكن أن يمارس الى درجة الافراط من وجهة النظر البيولوجية وذلك اذا كان يصرف العقول عن الجهود العملية الضرورية . فعندما يحتدم تنازع البقاء، ويعيش الناس على مستوى الكفاف أو قريبا منه ، فان أنواع الفن التى يفضلونها ويمارسونها ربما يكون لها تأثير جسيم على قدرتهم على البقاء .

(١) انظر ل . آيزلى فى The Imense Journey (نيويورك ١٩٥٧) ص ٨٤ .
 (*) نسبة الى بترونيوس (مات ٦٥ م .) وكان قنصلا وحاكما فى انالييم الدولة الرومانية ورفيقا لنرون فى فجوره ، واديبا وكاتبا .
 (المترجم)

فقد تستير رقصات الحرب وقرع الطبول أو موسيقى القرب المثيرة إحدى الجماعات إلى خوض معارك حربية حاسمة ، وبينما تتخاذل جماعة أخرى بما تبثه فيها ألحان ليدية شجية (نسبة إلى ليديا في آسيا الصغرى) • أو ما يعادلها - من التراخي الوخيم المواقب • وكما تجلى في حالة أثينا عندما واجهتها اسبرطة ثم روما فيما بعد ، فإن الفن أو الثقافة الفكرية ليس ، بأية حال ، بديلا عن الوحدة السياسية ولا عن الكفاءة الصناعية والعسكرية • ومهما بلغا من الجمال والامتياز في حد ذاتهما ففي إمكانهما في ظل ظروف معينة أن يضعفا الفضائل الأساسية التي ساعدا على تدعيمهما في عصر أبكر • والواقع أن الجدل الفلسفي ونزعة الفردية ، مهما علت قيمتهما على وجه الجملة ، يمكنهما في بعض الأحيان بث الشقاق واضعاف المقاومة الجماعية • وفي أحيان أخرى ، كما هو الحال في الدول الحديثة المتحررة ، يساهمان في إقامة صنوف من الوحدة أكثر مرونة وقدرة على مقاومة الضغوط الداخلية والخارجية •

وقد أشار «تين» في تطبيقه لمبدأ الانتخاب الطبيعي على تاريخ الفن ، إلى أن الأعمال والأساليب الفنية خاضعة في حد ذاتها للانتخاب الطبيعي ، وأنها تتنازع من أجل البقاء في نطاق بيئاتها الفيزيائية والاجتماعية والنفسية • وهناك أنواع كثيرة منها يجري إنتاجها ، كأنما هي بذور ، في بيئة معينة ، ولكن بعضها قد يقع على تربة لا توائم ذلك النوع من النبات ، وقد رأينا خطر أخذ فكرة التنازع هذه بين الأساليب مأخذ الحرفية البالغة • فانها - شأن النظريات الدينية والعلمية - تجريدات ليس لها أية قوة عليّة خاصة • فالكائنات البشرية الحقيقية تخوض ذلك التنازع أفرادا أو في جماعات أو طبقات اجتماعية • فهم يتنازعون من أجل أفكار مجردة وضدها بما في ذلك أساليب الفن ومبادئه وكذا من أجل المزيد من طيات مادية • وفي حدود هذا الحصر ، فليس هناك تكلف بالغ في أن نتحدث عن الأساليب «المتنازعة» بعضها مع بعض في عملية انتخاب أو انتقاء طبيعي •

«البقاء» هنا يعنى دوام استحسان الجمهور • وقد أسلفنا اليك أن هناك درجات كثيرة للبقاء الثقافى كقيض للهجران أو الاهمال والنسيان • ويتوقف أكمل أنواع بقاء أسلوب ما على ممارسة الفنانين له بوصفه طريقة ديناميكية فعالة للخلق ، وقادرة على مزيد من التغير والنمو • وهناك دون حالة النسيان أو التدمير التام مستويات كثيرة للبقاء أقل نشاطا • فعلى جميع تلك المستويات ، يدور قدر كبير من التنافس ، كالتبارى مثلا على مكان فى حفلات الموسيقى وبرامجها ، أو فى متاحف الفن أو المكتبات أو فى كتب التاريخ التى تدور حول الفن موضع الدراسة •

وينبغى لنا حين نستخدم مصطلح « التنازع » ألا نغالى فى عنف العملية ، فانها قد تكون فى بعض الأحيان دموية كما هو الحال عندما يتعقب الفن خطى الفتح والاستعمار • وهكذا انتشر فن العمارة والنحت الرومانى بكل أرجاء أوروبا ومعظم افريقية وحل محل الأساليب الوطنية (المحلية) • وقد يحدث أحيانا أن يغزو الفن من غرا بلاده كما حدث حين بنى أباطرة المغول ثقافة أسرة صنح طلبا للمتعة ولكى يظهرُوا أنفسهم بمظهر المثقفين فى نواحي أجمل ما فى الحياة من أشياء • وكثيرا ما تدمر الثورات الاجتماعية الرموز الفنية البغيضة التى ترمز لنظام الحكم السابق ، كما حدث فى فرنسا والروسيا ، ويستمر ذلك على الأقل حتى ينادى قادتها بالتوقف والكف لأسباب تتعلق بالصالح العام • وفى أحيان أخرى يكون الخلاف بين الأساليب سلميا وان كان حادا وعنيفا ، كالجدل حول «برامز» وفاجنر ، وهو الجدل الذى احتاز فيه هانسلك للشكليات • وقد اندلعت الاضطرابات بباريس حول خلافات جمالية كما حدث من الاستقبال العاصف الذى قوبلت به مسرحية «هرنانى» لهوجو وموسيقى تقديس الربيع التى ألّفها سترافنسكى للمسرح ، اذ حدث يومئذ أن حطمت الكراسى على الرؤوس وأن وقعت المبارزات • على أن الأغلب أن الانتقاء

يمضى فى سبيله بصورة أهدأ (١) ، والانتقاء فى مجتمع حر يوجهه المستهلك هو ببساطة مسألة أى الفنانين تباع أعماله الفنية أو تلقى المعونة والسند بطريقة أخرى ، وأى الفنانين والأساليب يتواصل نشره وتمثيل أعماله على المسرح ، أو عرضها فى المعارض ورعايتها ومناقشتها . وفى كل عام يفوص كثير من هؤلاء وأولئك فى زوايا النسيان ، وتستطيع قلة قليلة أن تنجو بطريقة ما من هذه المحنة .

ولم يكن الانتخاب الطبيعى ، حتى فى العالم العضوى ، مجردا من الرحمة تماما ، مخضب الأنياب والبرائن بالدماء . فإن ذلك المفهوم سرعان ماوجهت اليه سهام النقد فى القرن التاسع عشر مع التأكيد الى جانب ذلك بأن بقاء الانسان انما يرجع من ناحية الى مافيه من دوافع المساعدة المتبادلة والرقه والحنان ، وذلك على الأقل تجاه أقربائه المباشرين ورفاقه . وبقيت صفار الطير والسماك أحياء لما تقدمه من منفعة أو على الأقل لما تلقى من سماح من أسماك القرش والخرائيت الكاسرة . وتمكنت الخيول والكلاب والقطط من البقاء وذلك من ناحية بسبب ما تجلبه من سرور وما تقدمه من خدمة للانسان الذى يربيهما ويستولدها الآن صناعيا . ولقد أصبحت - الى حد ما - من بعض أعمال الانسان الفنية التى تنتج لما لها من قيمة جمالية وغير ذلك من القيم . ولم يفت القادة العسكريين أمراء الحروب والطغاة الجبارين أن يقرّبوا منهم الفنانين الوديعين طالما كان هؤلاء ينفعونهم أو يسلونهم ، وان هومر والأوديسا التى كتبها ليعيشان اليوم ومعهما الطرز الكلاسيكية فى العمارة ، لاستمرارهما فى شد اعجاب ذوى النفوذ والسلطان فى الأجيال المتعاقبة . وقد لا تتنافس الأساليب تنافسا مباشرا الا متى تنازع نقادها ورعاتها حول ما لكل منها من مميزات .

(١) يقول كلايد كلوكهوف : « ان الانتقاء أو الانتخاب الثقافى يزداد تركزه حول المنازعات على مجاميع القيم المتنافسة » : انظر (Mirror for Man) نيويورك ١٩٤٦ ص ٧٥ .

على أن بقاء الأساليب الفعلى النشط ، ينطوى بالضرورة على تكيف مستمر وفق الظروف الثقافية الجديدة المتغيرة . فطرز العمارة الكلاسيكية قد تكيفت وفق المواد والوظائف الجديدة فى المدن العصرية . وأصبحت مطولات المسرحيات والقطع الموسيقية الطويلة تختصر التماسا للأداء الموجز فى الاذاعة والتلفزيون . ونقلت الأساليب الزخرفية الصينية الى الروكوكو الفرنسى ، كما تكيف الرقصات الهندوكية والافريقية وفق مقتضيات مسرح تمثلى بمدينة نيويورك . وينقص حجم الدروع وثقلها مع تغير الظروف الاجتماعية والعسكرية ومع فقدان منازل الفرسان أهميتها ، ومع اختراق البارود والرصاص صفائح الصلب الرقيق . وتغير السيوف حجما وشكلا من الحسام الباتر العريض الى المغول (سيف مستقيم مستدق الرأس ذو حدين) النفاذ المخترق ، ثم الى سيف الزينة الصغير الذى يتنطق به رجل البلاط . وتلاشى الأسوار الضخمة للمدن والبيوت والكنائس فى ظل جو يسوده النظام الاجتماعى ويستتب فيه الأمن .

وليس من الضرورى أن تتمكن الأغراض الفردية من تحويل عملية اجتماعية الى شىء مصطنع أو هادف مخطط فى جملته . وقد تمكن الانسان البدائى من توجيه أعماله اليومية فى شىء من بعد النظر والذكاء . ولكن لا الانسان البدائى ولا أسلافه ، كان يمكنه أن يتصور الثقافة أو التطور على نطاق واسع ولا أن يخطط لها .

ومن ثمة فالعملية فى مجملها لم يكن فى المستطاع أن تكون هادفة مخططة ، ولم يستطع الانسان الا على مهل أن يتعلم كيف يخطط لنفسه أية سياسات واسعة النطاق ، طويلة المدى ، كما خطط أوغسطس ودقلديانوس امبراطوريتيهما . فان الوفرة الهائلة من المشروعات والأمانى المتواضعة الفردية والمحلية ، التى تتناحر فى الأغلب بعضها مع بعض من أجل طيبات مادية قصيرة الأمد ، لا تجعل السلوك الاجتماعى مخططا .

والفن فى حد ذاته ، وان جرى العرف على التفريق بينه وبين

الطبيعة ، ليس من الضروري أن يكون تخطيطيا هادفا أو « غير طبيعي » ،
وانما هو على العكس ؛ يحاول في أحيان كثيرة اتباع الطبيعة ، لا في تمثيلها
فحسب بل في تجنب كل توجيه متعمد . وقد رأينا كيف صدق هذا على
بوزية مذهب زن والروماتسيكية الأوربية ، وكيف أنهما زكيا وعظما على
انتاج الفن عن طريق الدافع الفجائي والحدس أو الخيال الحر الجامع .
ويتزع انتشار مثل هذه الأفكار حول الفن وطرائقه ، الى تحييد سياسة
عدم التدخل ازاء الفن في التربية والسياسة الاجتماعية ، فهو يشجع
التعبيرية الحرة في المدارس بدلا من التدريب المنتظم في أسلوب معين .
كما يشجع سياسة كف الأيدي من جانب الحكومات والنظم والهيئات عن
شئون انتاج الفن واستهلاكه . ويتزع الى ترك الفنان على حرريته في
التعبير عن نفسه ، كما يشاء وترك الجمهور يحصل على أى فن يزيد داخل
حدود عريضة .

وتزيد هذه النزعات جميعا من عنصر التغير العفوى أثناء الدور
الاتجاهي للفن . كما تزيد من عنصر المنافسة الحرة بين منتجات الفن
وأساليه ، في تنازعها على كسب استحسان الجمهور وإقباله . وبالتالي تنزع
الى جعل العملية الفنية بأسرها أقل اصطناعا وأكثر طبيعية وبذلك تحتفظ
بالاتجاه الرئيسي للتطور الثقافي .

وحتى حين يخلق فنان فرد بطريقة يتجلى فيها التعمد البالغ ، فان
قوى ومؤثرات كثيرة خارجة عن ارادته وتحكمه تساعد على تحديد
ماستكون عليه أهدافه . وتعمل مؤثرات أخرى على الإبقاء على عمله أو
إزالته من الوجود . وغنى عن البيان أن كثيرا من العوامل الثقافية ، التي
تسهم في تكوين الطلب والذوق انما هي عوامل لاعقلانية . ذلك أن دوامة
الرغبات والأغراض التي تتنازع في مجتمع متنافس بما في ذلك أغراض
ورغبات الفنانين والنقاد والرعاة المتنافسين ، تلك الدوامة ليست على الجملة ،
تخطيطية في جميع الأحوال . فان نجاح أحد الأساليب ينرى الفنانين على

المزيد من الانتاج فى ذلك الأسلوب ، وان قصر ذلك النجاح من ناحية الاستحسان النقدى على عدد قليل من النقاد • والفنان - حتى حين ينظر أنه يتبع دوافعه التلقائية الخاصة - يكون فى الواقع متأثراً بالأذواق السائدة فى زمانه ، محافظة كانت أم متطرفة فى تحررها ، وبالنظريات الشائعة حول ما هو جيد فى الفن •

وفى ظل الظروف « الطبيعية » المبكرة الأولى ، يكيف الفن نفسه ، وفق بيئته المحلية الى حد ما فيزيائية كانت أم اجتماعية • فهو بين ظهراني شعب جزرى بحرى ، ربما تركز على تزيين الزوارق والمجاديف بالزخارف • فاذا كان الشعب شعب غابات كثر استخدام الخشب وألياف النباتات واسترضيت بأعمال الفن الأرواح ساكنة الغابات • وتحدد الموارد المحلية الى حد كبير استخدام الحجر أو الصلصال ، ويلاحظ أن تأكيد « تين » على دور البيئة الفيزيائية فى تحديد الأسلوب يصدق على الفن البدائي أكثر منه على الفن المتحضر الحديث • كما أنه يمكن اطلاق هذا القول نفسه على تأكيد سمير Semper على تأثير الوظائف النفعية والتقنيات • ومن المعلوم ان التجارة الدولية تجلب الآن الى باب الفنان أية مادة يطلبها وفوق هذا فان المواد المطلوبة يتزايد الآن صنعها وفق الطلب، كما هو الشأن فى اللدائن (البلاستيك) والمواد المخلقة أو المصنعة (synthetics) والسبائك والمعادن المطلية بالمينا •

وتتحول البيئات الفيزيائية (الطبيعية) للفن ولجميع الأنشطة البشرية بسرعة الى بيئات مصطنعة ، فان لكل من التدفئة والاضاءة وتكييف الهواء والنقل والمواصلات السريعة دور فى ذلك التحول • ويعمد الفن بدرجات متفاوتة الى ادخال التعديلات على البيئة الفيزيائية لغايات جمالية وذلك عن طريق تخطيط المدن والمناطق وتصميمات العمارة والطرق الرئيسية وهندسة المناظر الطبيعية •

ولا يزال الفن عرضة لتأثير كبير من بيئته الاجتماعية الخاصة • وقد

اشتهر في خلال هذا القرن تسخير الدول الدكتاتورية (Totalitarian) الفن لخدمتها وأدركت في ذلك بعض النجاح . والفن مجبر في ظل أي نظام اجتماعي - مهما يكن من تحرره - أن يكيف نفسه ليئة متغيرة لفنون وتقنيات أخرى ، وكما كان الحال في الأزمنة البدائية تنزع طرز وأساليب فنية معينة الى الازدهار معا والاضمحلال معا ، وذلك مثل التكافل البيولوجي بين الكائنات العضوية (المتعضيات) والمستوطنات المتنوعة التي يصغها علم التبيؤ* (ecology) . وهكذا ترى أن أسلوبا معيناً من فن العمارة يشجع أساليب معينة من الفن ، كما أنه هو في حد ذاته تشجعه البيئة الجغرافية والاجتماعية . فالجدران الداخلية العريضة ، عديمة الفتحات تحقق بيئة موائمة للفسيفساء ، والرسوم الجدارية ، والطنافس المعقدة ؛ على حين أن النوافذ الكبيرة والجدران الرقيقة مثل ما هو موجود في كنيسة قوطية ، توائم تطور الزجاج الملون . هذا وتشجع حماية الشرطة ورخص وسائل النقل وسرعتها ، على انشاء الطرق الرئيسية الحاوية لطرز جديدة من فن المعمار مثل الموتلات (فنادق النزلاء مع سياراتهم) والمطاعم ودور الإقامة الرخيصة في أرجاء المناطق الريفية . والتورات (الجونلات) الفضفاضة الثقيلة - كالتى ظهرت في البلاط الأسباني لعهد الباروك ، فضلا عن (الجونلات) المطوقة التى ظهرت فيما بعد - تحتاج الى متسع كبير وتغوق الحركة النشطة . فهى لا تصلح أن تعيش للاستعمال اليومي الذى يضطر الناس فيه الى التزاحم في مجالات ضيقة مثل وسائل النقل الحديثة أو عندما تشجع ايدولوجية ديمقراطية طبيعية واقعية النشاط الفيزيائي الحر من جانب المرأة .

ويحرر الفن نفسه الآن تدريجيا من الخضوع المفرط لبيئات اجتماعية معينة . وقد أصبحت رعاية الفن ودعومه بالأموال أكثر تنوعا ، فلم تعد

(*) علم التبيؤ : فرع من علم الأحياء (البيولوجيا) يدرس العلاقات بين الكائنات الحية وبيئتها .
(المترجم)

قاصرة على جماعة واحدة بعينها كالكنيسة أو الدولة أو طبقة النبلاء أو بضع عائلات غنية . ففي الظروف العادية لحرية الأسفار يمكن الفنان الذى لا يحب بوسطون أو باريس أن يرحل عنهما الى والدن بوند أو تاهيتى . وعلى الرغم مما تبذله الدكتاتوريات من جهود ، فإن من العسير منع جميع فنون البلاد الأجنبية من دخول بلادها ، اذ ينزع التبادل العالمى النطاق للفن وللفكرات المتعلقة بالفن ، الى خلق بيئة Milica فكرية عالمية تستطيع أنواع من الفن بالغة الاختلاف أن تزدهر فيها .

وكان الفن فى الثقافات القديمة والبدائية ، من كثير من الأوجه ، أقل حرية منه فى الأقطار الحديثة المتحررة . اذ كانت عمليات الفن من بعض النواحي توضع تحت تحكم مصطنع يزيد عما هو فى الزمن الحاضر . وكان الفنانون أقل حرية فى ترك النماذج التقليدية والتالى فى انتاج مجال فسيح من الأنواع المتغيرة ، تستطيع البيئة أن تختار منها ما تهوى . والجمهور فى جملته أقل قدرة على الاختيار والحصول على ما يجب كأفراد ، ومع ذلك فإن هذا التحكم لم يكد يكون عقلايا بالمعنى الكامل للكلمة وذلك لأنه أقيم الى حد كبير على العرف الذى لم يحلل ولم تعرف عناصره الأولى ، وعلى قدر ضئيل من المعرفة بالطبيعة وبالتقييم الممكنة للفنون . ففي الثقافات القبلية ، كان العرف والمحظور اللذان قدسهما المعتقدات الدينية والسحرية ، يوجهان الى حد كبير انتاج الفن واستخدامه . ثم أضفى على هذه القواعد ، أثناء عهود الامبراطوريات العسكرية الباكورة ، طابع عقلايى بدرجة أصرح ، بيد أن ذلك لم يعد بقدر كبير من الحرية على الفنان ولا على الجماهير . ولكن أننا حظيت من تلك الحرية بقدر أكبر ، كما يتجلى ذلك من تنديد أفلاطون بها ، ودعوته الى العودة الى القواعد المحافظة .

ويكون التطور فى الفن أكثر شبا بالانتخاب الطبيعى العضوى حين يتمتع الفنانون بحرية نسبية فى انتاج أى نوع من الفن يرغبون فى انتاجه

فى أية لحظة من اللحظات ، أعنى حرية اقتصادية ونفسية وقانونية أيضا . وما يشجع مثل تلك الحرية وجود جمهور ضخم متحرر منوع يمكن أن تحظى فيه بالرعاية كل أنواع الفنون تقريبا من أية مجموعة ثانوية لها قوة شرائية • هى حرية تساندها وتوائمها امكانية الفرص المتاحة للاختيار بين عدة طرز وأساليب مختلفة من الفن ، ما بين قديمة وحديثة ومحلية وأجنبية • وبذلك لا يكون خيال الفنان مغلولاً لا يمر الا من خلال دروب قليلة مقررّة ، بل يكون حراً فى انطلاقه • والذوق العام حر نسبيا فى اختيار ما يهوى ، وفى مثل هذه الظروف يتم على نحو مستمر العدد الجم من صنوف الأساليب • وهو أمر يقابل التغير العفوى والطفرات فى المجال العضوى للتطور • ويلاحظ أن هناك درجة عالية نسبيا من حرية التغير هذه فى الديمقراطيات الكبرى الحديثة المعقدة ، مثل فرنسا والولايات المتحدة • وتبعا لذلك تظهر كل عام أضرب هائلة موفورة من منتجات الفن ، منها ما ينتج للصفوة الممتازة ومنها ما ينتج لجمهور الناس عامة ، على أن قدرا كبيرا منها يلقى قبولا واسعا ، ولكنه سريع الزوال شأن ما يذاع فى الاذاعة والتلفزيون من مواد مسلية وما ينشر فى المجلات المصورة من قصص •

ويضم المجتمع الكبير غير المتجانس ، كذلك الذى يعيش فى أوروبا الحديثة وأمريكا ، جماعات وطوائف كثيرة وصغيرة مختلفة ، تقوم على أساس السن والجنس (Sex) (ذكر أو أنثى) والثروة والطبقة الاجتماعية الاقتصادية ، وما الى ذلك • وهى قادرة على اعالة ومساندة ما يفضلون من مختلف أشكال الفن وأنواعه • والمجتمع الحر يشكل فيه الفنانون والمفكرون من أصحاب مختلف الأذواق والطرز جماعاتهم الفرعية أو طوائفهم الثانوية الصغيرة • وعندما يقاوم فنان عن وعى منه المجتمع ، فيندد بما لدى ذلك المجتمع من شائع الأساليب والمبادئ ، فانه نادرا ما يكون وحده فى ثورته تلك • وسرعان ما ينضم اليه متمردون من أمثاله ، اما

لأنهم يشاطرونه آراءه ويحبون فنه ، واما لأنهم يجذبون التمرد بصفة عامة .
ومهما يفعل ذلك الفنان ، فانه يجتذب قسما من المجتمع الى جانبه . وبذا
يتجلى أن كون الفنانين كثيرا ما يقاومون البيئة الثقافية التي تحيط بهم ، أو
بعض نواحيها ، لا يدحض نظرية الانتخاب البيئي في الفن ، وانما يبين
فحسب أن البيئة الديمقراطية الحديثة شديدة التنوع . فلو وقعت بذرة
في تربة غير مواتمة في البداية ، فربما حملت بعد قليل الى تربة مواتمة
تغذوها وترعاها الى أجل قصير على الأقل .

وتنزع الدولة الاستبدادية الحديثة ، فاشية كانت أم شيوعية الى تنظيم
انتاج الفن واستهلاكه من فوق ، أى وفق ما تراه الجهات العليا . وبذلك
تعود للمرة الثانية الى جعل الانتخاب مصطنعا أكثر منه طبيعيا . وتختلف
الديمقراطيات الحديثة اختلافا بعيدا ، حول مدى تأثيرها في انتاج الفن
واستهلاكه بواسطة ما تسته الحكومه من تنظيم ، وما تبذله من عون وما
تفرضه من رقابة ، فضلا عن تأثير الهيئات التي تتلقى الهبات ، وكذا
جماعات الضغط . فأما أمريكا فهي اقتصاد يوجهه المستهلك من حيث ان
أذواق الجمهور ورغباته ذات سلطان عظيم في تحديد الانتاج . على حين
أن الدولة الدكتاتورية ، تنزع الحكومه فيها الى انتقاء انتاج فنها وتكييفه
بطريقة أكثر تخطيطا ، فاذا كان حافز مثل هذه الحكومه المركزية هو
الأهداف السياسية والاقتصادية والعسكرية ، لا الارضاء المباشر
للمستهلكين ، تأثر اختيارها للفن باعتبارات المنفعة على طول هذه الخطوط
والأسس . وهكذا ينزع الفن مرة أخرى الى أن يصير أداة للبقاء والفتح
السياسي ، مثلما كان في الأزمنة البدائية ، ولكن مع فهم علمي أكثر
للمبادئ التكنولوجية التي تحدد فاعليته .

ويمكن أن يكون الاختيار ، في ظل حكومة أوتوقراطية مسالمة
مستتيرة أو جماعية مركزية ، قائما على خطوط أكثر انسانية وجمالية
ولذية ، رغبة في تشجيع ما يعتقد رجال الدولة أنه متجه الى خير ما يعود على

الجمهور بالمصلحة والمتعة • ففي تلك الحالة يصبح ذوق هؤلاء الرجال هو العامل الفاصل بشكل فعال في مختلف الظروف والأحوال •

٣ - التوسع في التحكم الهادف في حقول الفنون : السياسة الاجتماعية نحو الفن في المجتمعات المنحرفة

يتمخض المسئل الى مداومة القيام بالمزيد من التخطيط والرقابة الاجتماعية ، في الحضارة العصرية ، عن أسئلة كثيرة حول المستقبل • فالى أى حد يوجد ذلك التحكم أو الرقابة في الفنون فعلا ؟ وإلى أى حد يحتمل أن يزيد ؟ وإلى أى حد تعد تلك الزيادة مرغوبة ؟ وإن حدث ذلك اطلاقا ، فأن أنواعها يكون ؟ ونحو أية أهداف ينبغي توجيه التطور في المستقبل ؟

أما فيما يتعلق بالسياسات الحالية نحو الفن ، فإن من الواضح أنه يوجد في الدول الاستبدادية قدر أكبر من التخطيط والرقابة ، منه في أى نوع آخر من الحكم ، فذلك سياسة مقررة منظمة هناك ، على حين تنزع الدول المنحرفة الى تجنب هذا الوضع باعتباره نظاما ضارا صارما ، ففي الدولة الاستبدادية تعد سياستها تلك نشاطا معترفا به تقوم به الحكومة المركزية ، سواء أتم مباشرة على يد السلطات الحكومية أو مؤتمرات الفنانين وما مائلها • وهى ملزمة أن تتبع سياسة الحكومة على وجه الاجمال ، وبعض أنظمة الحكم الشيوعية والفاشية أشد صرامة في هذه الناحية من بعضها الآخر ، على أنها كلها تغير سياساتها قليلا بين حين وآخر •

على أنه من ناحية أخرى ، من الخطأ الظن بأن الفنون ، حتى في أشد الدول تحورا ، تنهج نهجا مستقلا خالصا لا يخضع لأى تخطيط اجتماعي أيا كان نوعه ، إذ الواقع أن الفارق انما ينحصر في الدرجة ، فليس الاختيار هنا بين تخطيط كامل شامل أو لا تخطيط اطلاقا ، وانما مداره التفاوت زيادة ونقصا بين الأنواع المختلفة من التخطيط الاجتماعي •

اذ يجرى فى الوقت الحاضر فى الدول المتحررة قدر من التخطيط يفوق ما يحس به الناس عامة . فان لم يتم الشئ الكثير منه على يد الهيئات الحكومية فانه ليم على يد الهيئات المشتركة الكبيرة : أى على يد موظفى تلك الهيئات ومستشاريها . وكثيرا ما يكون هؤلاء على اتصال وثيق بموظفى الدولة . فهم يشغلون منزلة وسطا بين الحكومة المركزية فى جانب وبين الفنان الفرد وراعيه فى الجانب الآخر . على أن سلطانهم محدود ، فان نفوذهم لا يعتمد على القوانين أو الشرطة أو الجند بقدر اعتماده على الضغوط الاقتصادية والسيكولوجية . وتظهر الديمقراطيات فى الشئون الثقافية ، فضلا عن الاقتصادية والسياسية كثيرا من دلائل الاتجاه نحو النزعة الجماعية والتباعد عن تقاليد مذهب اطلاق حرية العمل للناس (laissez faire) . وليس من الواقعية فى شئ ، تجاهل النواحي غير الحكومية المتعلقة بالتخطيط والرقابة الاجتماعية ، التى كثيرا ما تكون أقوى نفوذا من الحكومات فى العمل على تحديد فنون الشعوب المتحررة .

وقد فحصنا فى فصل سابق بعض النظريات الأولى (الهندية والأوروبية) المتعلقة بطريقة الرقابة على الاتجاهات العاطفية لمشاهد عن طريق الفن . وهذا لا يعادل تماما الرقابة على الفن نفسه بواسطة الهيئات الاجتماعية لأغراض اجتماعية ، ولكن الأمرين مرتبطان باعتبارهما تطبيقات للمعالجة التقنية للفن التى يعتبر فيها الفن وسيلة نفسانية اجتماعية لأهداف مرغوبة . وقد عرقل جميع هذه المحاولات حتى الساعة عدم وجود القدر الكافى من المعرفة السيكولوجية . وحدث فى الغرب فى بعض الأحيان أن عاقبا أيضا رد الفعل الرومانتيكى المضاد لكل علم وكل تخطيط عقلائى فى الفن . وقد رأينا أيضا كيف زادت تلك العداوة تأججا وكان ذلك أولا ، بسلسلة الحروب والكوارث التى حدثت فى القرن العشرين والتى وجهت اللائمة فيها خطأ الى العلم ، وثانيا ، بالرفض التساومى للاعتقاد فى التقدم ، وثالثا ، بربط الرقابة على الفن بالضغط الاستبدادى (للدول الاستبدادية)

فقد شاع « ربط الرقابة أو الضبط » « بالرقابة على الأفكار » على يد
الدكتورين قضاء لآربهم الجائرة •

وطبقا للتقاليد التحررية الروماتيكية التي لا يزال لها سلطان قوى
ببلاد الغرب ، فانه من الأمور الضارة بالفن والثقافة أن يحاول أى فرد أو
أية جماعة من الفنانين أو الخبراء مهما كانت درايتهم بالفنون ، توجيههما على
امتداد خطوط محددة • فانهم يختلفون فى الرأى اختلافاً بالغاً لا يتيح
قيام سياسة اجتماعية متماسكة متينة ، تحظى بالرضاء الواسع من الناس ،
وحتى لو أنهم اتفقوا ، وجب ألا يسمح لهم بالتصرف فى الفن • فتكون
النتيجة - طبقاً لهذا الرأى - فناء الأصاله الخلاقه وتحويل الفن الى عملية
ميكانيكية عقيمة • وحتى لو أمكن للمرء أن يكون على يقين من أن مثل
هذه الرقابة هى غير سياسية اطلاقاً وأنها تتم باخلاص تام من أجل صالح
الفن ، فإن الاحساس السائد هو أنه ما من أحد يعرف أحسن السبل
لتطور الفن فى المستقبل • فليترك الفن وشأنه فانه واجد لا محالة أفضل
ما يسلكه من سبل مستهديا بطريقة المحاولة والخطأ • ومن الواضح أن
هذه صورة حديثة لفلسفة حرية العمل Laissez-faire التى وضعها
« آدم سميث » وغيره من الاقتصاديين التحرريين فى القرن الثامن عشر ،
فليترك صاحب المشروعات الخاصة الحر وشأنه ، فانه سيهتدى ، « وكأنما
تقوده يد خفية » الى خدمة المجتمع على أحسن وجه • فمن لم يفعل ذلك
أزالته المنافسة الحرة من الوجود - أى محاه - بعبارة أخرى ، الانتخاب
الطبيعى ، كما كان أصحاب التطور يسمونه منذ نصف قرن • وهذا
الاتجاه مترع بالتشاؤم حول قدرة العلم على اسداء المنفعة للفن وحول قدرة
الانسان على توجيه مصيره الخاص بحكمة وفطنة • على أن بعض مؤيدى
هذا الرأى يغالون فى التفاؤل الى حد ما بقدره الانتخاب الطبيعى أو
التطور الأوتوماتيكى الأعمى على القيام بعملية أفضل • غير أن هناك آخرين
لا يعلقون آمالا البتة على أى من هذين البديلين •

ولا يستطيع من يعتمدون على قيام التغير الثقافي آليا بالعمل لعائدة الفنون أن يستمدوا من التفكير العلمي الحديث ، الا قدرا قليلا من التثبت والضمان في هذا المجال . فان حملات النقد التي شنت على نظرية التطور التي ظهرت في القرن التاسع عشر ، والتي استعرضناها في شيء من التفصيل ، أصرت أساسا على كثرة تنوع التغير الثقافي وعلى افتقاره الى أى خط واحد محدد حتمى للتقدم . ذلك أن التغير الثقافي السابق قد أنتج قدرا عظيما من التمايز والتغاير ، فأما التغير الحالي ، فانه على الرغم من الخصومة الناشئة بين كتلتين سياسيتين ومذهبيتين (ايدولوجيتين) كبيرتين ، يبدو أنه يزيد من التشابه الثقافي ، في كل أرجاء الأرض في نواح كثيرة . ولا شك في أن احدى هذه الحالات هي الفن ، الفن الذي يندرج فيه التقارب والالتقاء السريع بين الكثير من التقاليد المحلية والقومية وتكوينها تيارا واحدا كبيرا ، بالإضافة الى سهولة الاتصال بين أجزاء العالم كله ، أقول يندرج باتتاج قدر من الاتساق والوحدة في الأذواق والأساليب ، يتجاوز ماقد يمتناه معظم الأحرار ، وهذا يومئذ الى أننا لو شئنا ضمان الحصول على قدر كاف من التنوع واللمسة الشخصية في فن المستقبل ، وجب علينا التخطيط لذلك والعمل على بلوغه .

وتستقيم بعض الرقابة الاجتماعية على الفنون مع النزعات التحررية، شريطة أن تهدف أولا الى صيانة وزيادة حرية الفرد في الشؤون الثقافية ، وينطبق هذا على الفنان (المصمم أو المنتج أو المنفذ أو المؤدى للفن) والمستهلك كليهما ، فيستطيع الأول أن يكون حرا في خلق الفن حسبما يهوى ، ويستطيع الثاني الحصول على نوع الفن الذي يريد في نطاق حدود رحيية يحددها المجتمع لأتمته وصالحه الأساسي . على أن الطريقة لضمان هذه الحرية في العصر الحالي ، ليست كما يعتقد الأحرار المتطرفون ، بكف الأيدي تماما عن المسألة بأكملها . فان قوى لا تحصى - منها المتطرس ومنها الجشع ومنها حسن النية ولكنه ضحية للتضليل - تعمل على الدوام

على القضاء على هذه الحرية رويداً رويداً ، وإلى جانب ذلك فإن الفن بحاجة إلى دعم فعال مالى وغير مالى يتجاوز كثيراً ما يحصل عليه الآن فى السوق المفتوحة الحرة أو من محبى الخير والانسانية . وذلك ينطبق بوجه خاص على الأنواع التجريبية والصعبة ، وهى كثيراً ما تتطلب نفقات باهظة فى العمل والخامات والأدوات •

ويمكن أن تقر التحررية الذكية شيئاً من التخطيط والرقابة على الفنون ، شريطة أن يتصفا بالتحديد الذاتى المقترن بالحذر والوضوح • وفى إمكان الرقابة أن تكون إلى حد كبير رقابة ذاتية تترك معظم القرارات بيد الفنانين أنفسهم ويبد غيرهم ممن ينشطون فى ذلك الحقل بوصفهم محترفين • وسيحتاج الأمر بالتأكيد إلى تعاون أنواع أخرى من الخبراء ، وذلك نظراً لأن الفنانين كثيراً ما أعوزتهم المهارة أو الاهتمام فى التخطيط والتدبير الاجتماعى • وسوف يعارض هذا التخطيط المتطرفون من ذوى النزعة الفردية معارضة فعالة • ولكن الفنان ليس الشخص الوحيد المعنى بطبيعة الفن وماهيته • فالفن فى مجتمع حر لا يصنع بكميته تماماً من أجل الفنانين ولا من أجل أية جماعة واحدة أو طبقة واحدة • أجل يستطيع الفنان - بل ينبغي له - أن يمسك بزمام القيادة ولكنه ليس مطلق التصرف والقدرة على البت فيما سيعمل وما ينشر وما سيؤدى ويمثل • ومن حق المستهلك أيضاً أن يعلن عن رغباته ، وكذلك شأن المعلمين والآباء ودافعى الضرائب والهيئات الثقافية • هذا وإن البت الديمقراطى فى السياسة الاجتماعية فى مجال على مثل هذه الدرجة من الأهمية ، إنما هو بالضرورة عمل تعاونى ينطوى على شئ من التراضى والتوفيق بين مختلف وجهات النظر • وليس معنى هذا ، بطبيعة الحال ، أن الجمهور العام هو الذى سيفصل فى المسائل التقنية التى يفتقر فيها إلى المعرفة اللازمة • فمن اليسير فى كل حقل تقنى العثور على وسائل وطرق لمنح الخبراء المعترف بهم السلطات المؤقتة لإصدار مثل تلك القرارات ، مع الاحتفاظ بزمام الضبط النهائى بيد الجمهور •

ان الترابط الحالى الذى يشيع بين الرقابة على الفن وبين النظام
الصارم الدكتاتورى شىء طبيعى بحث على ضوء التاريخ الحديث • ومن
المؤكد أن الدكتاتورين والدول الاستبدادية ، أظهروا أكبر قدر من الميل
الى ممارسة هذا النظام الصارم • وبقينا ان الأحرار لعل حق فى التنديد
بهذا النوع من الرقابة • على أن افترض أن جميع أنواع الرقابة الاجتماعية
فى الفنون ينبغى أن تكون من هذا النوع ، شىء لا يمكن تبريره • والفنون
انما هى - وكانت على الدوام - قابلة للاستخدام لغايات حسنة أو سيئة •
وذلك أمر يتوقف على نوع الشخص الذى يستخدمها وأى أنواع الفن
يجرى اتاجه وكيف يتم استخدامه • والأصل فى الفنون أن تكون محايدة
شأنها فى ذلك شأن الطاقة الذرية والأسلحة الحربية • وغنى عن البيان ،
أن كل نوع من أنواع السلطة والقوة ، وكل تقدم مفاجئ ضخم فى
التكنولوجيا قد استخدمها فى غايات عدوانية وتدميرية أقوام طبعوا على
الشر ، وذلك مثل استخدام القلوع والأسلحة النارية على يد القراصنة •
ولا تقوم استجابة الأذكاء السالمين من الناس فى التنديد بهذه الوسائل
الدمرة وتجنبها ، بل فى التأكد من أن استخدامها مقصور - جهد الطاقة -
على النوع الصائب من الناس وعلى الغرض السليم ، أما رفض الأحرار
جميع أنواع التحكم والرقابة فى مجال الفن ، فهو أشبه الأشياء برفض
الأسلحة الذرية ، اذ كل ما فى الأمر هنا هو ترك الفرصة والميزة لآخرين
شديدي اللهفة الى استخدامها •

وليس من الضرورى أن تجرى الرقابة الاجتماعية فى مجال الفن
من أجل غايات سياسية أو اقتصادية • وليس من الضرورى أن تكون
قسرية أو مفروضة من أعلى ، وليس من الضرورى أن تكون رقابة
بيوريتانية متزمتة أو رجعية أو ذمامة ميالة للنقد • وفى الامكان القيام
بها بالوسائل الديمقراطية : من البحث والمناقشة والقرارات الجماعية •
وفى الامكان أن تكون متأنية وحذرة وتجريبية ومقصورة على مجالات فيها
اتفاق أساسى واحتمال ضئيل للضرر • ولا شك أن هناك دائما خطرا من

أن يفلت زمام الرقابة وأن يتحول الى ضغط دكتاتورى فى أيد غير
صالحة . بيد أن هذا الخطر يوجد فى كل ناحية من نواحي المجتمع الحر .
ولا بد للمرء منا أن يظل يقظا على الدوام للحفاظ على الحريات الفردية
الجوهرية وعلى حقوق الأقليات ، بينما هو يحقق أيضا مزايا الرقابة
الاجتماعية المعتدلة .

فما الرقابة ؟ انها بالمعنى الاجمالى العريض تعنى « امتلاك سلطة على
شيء » ، أى القدرة على توجيهه أو التأثير فيه . وهى بهذا الثقت ، شيء
تمارسه جميع الكائنات الحية . فانها تتولى بطريقة آلية ذاتية (أوتوماتيكية)
التحكم فى بعض أجزاء الطبيعة فى تناول الطعام وفى التنفس . ولكن البشر
وحدهم - بل قلة منهم فحسب - هم الذين يفهمون لماذا وكيف تعمل هذه
العمليات عملها ويحاولون توجيهها مقصودا عاديا على أساس من
تلك المعرفة . ولكنى يتحكم امرؤ فى طراز معين من الظاهرات ، لا يحتاج
الأمر منه أن يفهمه أو أن يهدف فيه الى أى هدف واغ . ففى امكان
المجنون أو الطفل الصغير أن يضغط على زر كهربى ، أو أن يقدم السم
أو أن يحدث انفجارا دون أن يعتمد ذلك كله . ويمكن أن يصنع الفن وأن
يؤدى وأن يستخدم على يد أفراد لا يفهمون تأثيراته المحتملة مع ترتب
نتائج نافعة أو عواقب ضارة وخيمة على ذلك الاستخدام . ومنذ آلاف
السنين ، والرقابة على الفن ، وعلى الفكر البشرى والشعور والأعمال
البشرية بوساطة الفن ، تمارس الى حد ما مقترنة بقدر ضئيل من الفهم أو
القصد المتعمد فيما يتعلق بالأسباب والتأثيرات السيكولوجية المترتبة على
ذلك . وقد تمكن الانسان - حتى وهو متأثر بنظريات خرافية خاطئة ،
حول مصادر الفن وعملياته - من القيام بقدر واف من الضبط التقنى
للنحاتت والأصباغ والأصوات الموسيقية والكلمات والأذواق والروائع .

بل فى التكنولوجيا العلمية ذاتها يجىء الضبط فى كثير من الأحيان ،
قبل الفهم الكامل . فتجرب الوسائل والطرائق مثل العقاقير المهدئة والعلاج

بالصدمات فى الطب النفسانى ، مع أقل قدر من الفهم للطريقة التى تعمل بها تلك الوسائل . وهذا يعد الى حد ما ضربا من « المحاولة والخطأ » حيث يحاول المرء اختبار كثير من الوسائل وبهذا ، ولكنه لا ينطوى تماما على التخطيط فى الظلمات نظرا لقيامه على فهم عام للحالة . فنحن على الدوام نجرب وسائل وطرائق جديدة فى الفنون ، ولا سيما فى مجال التربية الفنية ، التى لا نستطيع التحقق مقدما من نتائجها وتأثيراتها أو فهمها فهما تاما فيما بعد ، فان راقتنا النتائج والتأثيرات واصلنا استخدام الطريقة ، وحاولنا فى الوقت نفسه تعميق فهمنا للظاهرة بحيث نستمر فى تحقيق نتائج أخرى . أكثر اشباعا لحاجتنا . ويساعدنا العلم على التفهم كما يعين التقوى منا أن يكون أكثر تأكدا من الحصول على النتائج المقصودة ، ويساعدنا العلم أيضا بتفسيره لنا النتائج المحتملة المتعددة ، والوسائل المؤدية الى تلك النتائج ، أن نقرر أيها نريد ، وأيها يستقيم وأهدافنا النهائية الخلقية منها والجمالية والاجتماعية والفردية ، وهو لا يثبت أو يحاول أن يثبت ، أن أية مجموعة واحدة من الأهداف صائبة أو مرغوبة بشكل عام شامل فى جميع الأحوال .

وقد ظل الفن من ناحية منذ أزمان ما قبل التاريخ مسألة دافع وعرف وعادة ، وظل من ناحية أخرى مسألة ضبط عقلائى . فان نشاطاته وخططه وقراراته كانت فردية من ناحية واجتماعية من ناحية أخرى ، تنصرف فيها جماعات مثل العائلة والقبيلة الفردية والمدينة والكنيسة والامبراطورية ونقابات الحرف فى العصور الوسطى . وقد دأب الانسان فى العصور الحديثة يعمل على زيادة معارفه وتحكمه فى مواد الفن وعملياته ويستخدم منتجاته عن وعى من أجل أغراض اجتماعية مرغوبة ، ولم يكن الانسان يستطيع التوقف عن فعل ذلك ، ولو حاول . وليست الرقابة الاجتماعية الجزئية المحددة على الفن تجديدا جذريا يمكن تجنبه تجنباً تاما ولا تأجيله ، حتى يتمكن الجميع من الاتفاق على طرائقه ، وأهدافه ومداه .

ويتقبل الأحرار والمحافظون طوعية على السواء ، قدراً كبيراً من التخطيط والرقابة الاجتماعية في محيط الفنون ومن أجلها • ولو أنه انعدم لأسف عليه الفنانون والجمهور معا • وما قوانين حفظ حقوق الطبع والنشر التي وضعت لحماية المؤلف والملحن الا مثالا من ذلك القليل • وهذه القوانين ، شأن قوانين المرور ، لا تحاول أن ترشد الفن أى طريق يسلك ، والى أين يذهب ، بيد أنها تحاول أن تسهل على المرء الذهاب حيثما شاء أن يذهب وأن يواصل أى نوع من النشاط جدير بالتناول • وهى تطالب المرء بالنضحية بحريات صغيرة فى مقابل أخرى أكبر • وهى تحدد حق النشر والاصدار والبيع رغبة فى تشجيع الفن الخلاق الذى يعتبر ذا قيمة كبيرة لكل من الفنان والمجتمع • ومن المسلم به أن حماية بعض الحقوق تنطوى دائماً على القضاء على غيرها وذلك مثل : حق المصالح الانانية فى استغلال الفنان وخفض مستوى معيشته •

ويطالب المجتمع الفنان بأن يتنازل عن بعض الحقوق كذلك : كأن يتمتع عن كل بذاءة وقذف ، وعن التحريض على الفتن والشغب ، وعن مساعدة العدو فى زمن الحرب أو الخطر القومى العام ، وعن أن يوزع علنا مؤلفات تؤذى الاتجاهات الخلقية القوية عند الجماعات ذات النفوذ والسلطان • أما الى أى حد ينبغى لمجتمع حر أن يمضى فى هذا السبيل فتلك مسألة تثير الخلاف دائماً ، حيث يميل بعض متطرفه الأحرار الى إلغاء كل رقابة • على أن القوانين والتقاليد المتحررة تسلك سبيلا وسطا فى أنها تتخذ من الاجراءات ما يكفل ان حرية الكلام (القول) وما مائلها من حريات لن تنقص نقضا تفسفيا ، الا على يد موظفين معينين تعيننا قانوننا ومستحيين للرأى العام • وقد تناقست - على الجملة - الرقابة الخلقية على الفن تناقضا مطردا فى السنوات الأخيرة ، بل لا تكاد توجد رقابة حيثما كانت الأعمال مقصورة على دراسة يقوم بها بالنون •

وقوانين الرقابة هى سلبية ووقائية معا • والمجتمع الحر ، لا تكاد

تفرض فيه على الفنانين أية محاولة للقسر الايجابى ، كأن يطالبوا بخلق أو أداء أنواع الفن التى يحبها رجال الدولة أو الأحزاب التى فى الحكم ذلك أنه فى الجانب الايجابى ، تصمم السياسة الاجتماعية المتحررة (الحررة) أولا وقبل كل شئ لتكوين وتوطيد أحوال اجتماعية مواتية للتربية والاتاج الثقافى بوجه عام ، تاركة للذوق الفردى أن يختار مايريد فى السوق المفتوحة •

وقد حاولت التربية الفنية أيضا وعلى نحو مطرد فى السنوات الأخيرة أن تكون واسعة الأفق ملتزمة الحياء الى حد كبير ، وذلك فيما تطلب من فنان المستقبل أن يفعله • فهى تشجع كل أنواع التعبير الشخصى الحر ، وبخاصة فى ناحيتى التصوير الملون والنحت ، تاركة للطالب أن يقرر الخط الحاص الذى سيتبعه • والنتيجة النهائية هى نوع من انعدام التخطيط يجىء عن قصد وعمد ، أى تطور للوسائل الفنية (التقنيات) التربوية يحرص على تجنب ومنع « فرض » أذواق المعلمين أو معيير الكبار على الطالب وبخاصة الطفل الصغير • ولكن أظهرت الأيام أن التعبير الحر تماما والخلق التلقائى البحت ضرب من المحال • فكيف نستطيع أن نمنع الأطفال بمدينة حديثة من رؤية فن الكبار أو سماعه ؟ ولو فرض أننا أبعدناهم عن متاحف الفن وصلات الموسيقى السمفونية فانهم يرون ويسمعون مع ذلك فى كل ناحية فنا شعبيا ، بل حتى منحطا ، فى واجهات المتاجر ، وفى الصحف والمجلات والأفلام والاذاعة والتلفزيون • فكل ما سيتولد عن حبس فن البالغين الجاد عنهم - القديم منه والجديد - هو مجرد ترك المجال تماما للفن الشعبى الرائع لكى يكون للصغار مؤثرا ومكونا ينشأون عليه • وبقينا ان حث طالب الفن على فعل كل ما يشتهى فعله ، يعد فى الواقع ضغطا عليه لكى يتجه نحو نوع معين من الاتاج الفنى : هو نوع الاتاج القائم على التعبير الذاتى المباشر الفردى الاندفاعى • ان ذلك يعد انحرفا به عن دراسة وممارسة أى أسلوب سابق أو براعة فنية سالفة • فمتى أطرى الطالب أو زملاؤه فى الصف لقيامهم بنوع معين من العمل مثل

التعبيرية المجردة ، ومتى عرضت أعمالهم ونالت إعجابا ، شجهم ذلك على
المضى فى نفس السيل . وليس ذلك بالضرورة شيئا رديئا ، ولكنه خطوة
نحو التوجه الهادف ، سواء أكان ذلك عن قصد أم لم يكن .

وسيكون معنى الامتناع التام عن تقديم المساندة المؤسسة على الانتقاء
لما نعتبره أفضل أشكال الفن هو فى الواقع ترك عملية الانتقاء والبقاء
بأكملها رهنا بالذوق الشعبى العام فى تلك اللحظة المعينة . وكذلك سيكون
هذا عودة من « الانتقاء » المصطنع الى الانتخاب الطبيعى والمنافسة التى
لا يحكمها نظام . وإذا نحن لم نقم بشئ فى سيل تشجيع أى نوع خاص
من الفن والفنان ، لشجنا تلك الأنواع التى يمكنها أن تفوز بأقصى سهولة
برضاء الجمهور العام أو رعاة الفن الأثرياء .

على أن الهيئات الثقافية ، فى مجتمع متحرر لا تمتنع عن القيام بانتقاء
ناشط ومساندة فعالة لكل ما يعدونه أفضل الأنواع . فان أحدا لا يجادل
جديا فى أنه ينبغى عليهم فعل ذلك . ومع التسليم بأن من المحال إثبات من
أفضل الفنانين وما أفضل الأعمال الفنية ، فإن الجمهور لا يبرح يعتمد الى
حد كبير على اجماع الخبراء فى كل حقل وعلى حكم الحلف . ولا شك
أن اختلاف الأذواق وتغيراتها من الأمور المسلمة . كما أن عنصر المنافسة
لا يستبعد تماما وبخاصة بين الأعمال المعاصرة . ولكنه فى الواقع محدود .
ومن ثم فان حكم الخبراء وموظفى الهيئات الفنية يؤخذ به الى حد كبير
فى تقرير من هم كبار الفنانين فى الأجيال السابقة وأى أعمالهم
أعظم أهمية . وكل هذه الأعمال تضم الى مناهج المدارس والجامعات
والى مجموعات متاحف الفن ، وتدرج فى برامج حفلات الكونشرتو
الموسيقية واسطوانات الحاكي (الفونوجراف) ، والى المكتبات ونشرات
المراجع ، والبيانات : (الروايات) التاريخية لتكون قيد الدراسة
والبحث ، وبذلك يخلق المجتمع بيئة محدودة محمية على نحو مصطنع
تصان فيه طرز ونماذج منتقاة ويوصى بها ، ولم يكن الكثير منها بقادر على

الفوز برضا الجمهور ، على حين يكون لزاما على الطلبة دراستها أثناء مدة
تحصيلهم لاحراز الدبلومات والدرجات الجامعية والوظائف ، ثم ان رأى
الخبراء يؤخذ به أيضا فى الحكم على الأعمال التجريبية المعاصرة ، وهم
بالبداهة لا يتفقون اتفاقا تاما ، ولكن سرعان ما يتكون فى كل مركز
رئيسى للفنون اجماع شبه اجمالى بين نقاد الطليعة واجماع آخر بين النقاد
المحافظين ، ولرأيهم وزن كبير فى تحديد الصور التى ستشتري للمتاحف
والبت فى الموسيقى التى ستعزف ، وأى الكتب ستشترى . ومع ذلك فان
قدامى الأنساذة والفنانين المعاصرين لا بد لهم من التنافس على كسب
رضاهم ، كما أن بعض الفنانين لا يرحون يقصون باستمرار من الميدان ،
ايثارا لغيرهم عليهم . ولكن متى رفع فنان وأعطى مكانا فى صف العظماء ،
فان هذه الشهرة الفنية تعلو به فوق المعركة ولو الى حين وبذا يكون معنى
مواصلة انتقاء وتكريم أعمال معينة وفنانين معينين ، زيادة نفوذهم ، وتشجيع
صغار الفنانين على أن ينهجوا نهجهم . وحتى لو حاول هؤلاء الناشئون أن
يرفضوا كل التقاليد وأن يتجنبوها ، فانهم ليتأثرون فى أحيان كثيرة بأسلوب
غير مألوف للفن القديم أو الجديد أدخل حديثا .

ويؤلف الخبراء المحترفون فى مختلف الفنون بما فى ذلك الفنانون
والنقاد والعلماء والمدرسون وموظفو الهيئات التى تتلقى الهبات
ومستشاروها ، البارزون ، فئة ثانوية ترتبط فيما بينها ارتباطا ضعيفا ، داخل
ثقافة عصرية متحررة . ورغم أنهم لا يتعرضون لأى قسر مباشر منتظم ،
ويتمتعون الى حد ما بحرية التصرف المستقل ، فانهم ينزعون الى بث روح
الجماعة (Esprit de corps) عن طريق المنظمات المتشابهة ومألهم من مكانة
وأصدقاء فى المدن الكبرى . فلكثير منهم صلات وثيقة بالمكاتب الحكومية
ذات الصلة بالتربية والثقافة ، فضلا عن الهيئات التجارية والصناعية التى
هى - أو يمكن أن تكون - مصدر العطاء والهبات للفنون وللتربية الفنية .
وعلى الرغم من وجود بعض التنافس أو الخلاف فان قاداتهم فى جميع

المجالات يتجهون الى تحقيق أكبر قدر من الاتفاق حول السياسة والعمل على خطوط متماثلة .

وفى بعض الدول المتحررة كفرنسا مثلا ، تستخدم معونات الحكومة وأرصدها الى حد كبير فى تمويل الهيئات الثقافية : الجامعات وفرق الأوركسترا والمتاحف والمسارح ، وتبذل جهود لوقاية تلك الهيئات من كل تأثير سياسى مع تفاوت ما تحرزه تلك الجهود من نجاح ، وحتى الأقطار التى يكون فيها النشاط الحكومى فى الفنون ضئيلا نسبيا كشأنه بالولايات المتحدة ، فانه فى أغلب الأحيان نشاط يتجاوز ما يدركه الناس فى العادة . ذلك أن موظفى الدولة على المستوى القومى أو الولاية أو المحلى ، يمنحون تفويضات للقيام بأعمال عامة بما فى ذلك الفن . مثال ذلك النصب التذكارية ، والمباني ووسائل الترفيه لرجال الجيش والأنطوط . ثم هم يمنحون اعفاءات من الضرائب للمؤسسات التربوية والثقافية ويديرون بعضها تحت الاشراف الحكومى المباشر . وهناك فى الولايات المتحدة تخفيضات ضريبية تمنح للأفراد مقابل ما يقدمونه من هبات لتلك المؤسسات وما يوصون لها به من ترككات . وقد أشرنا من قبل الى ما آلت اليه تلك المؤسسات من نفوذ متزايد وهى المعفاة من الضرائب والمغمورة بوفرة كبيرة بالأموال والأرصدة المتاحة لأن تكون هبات للفنانين الأفراد وللتربية الفنية . وتقدم أيضا المنح العلمية ومنح الأسفار ، كما تقدم المعونات لنشر الكتب القيمة والمجلات الفنية ونشر الأدب الجاد الذى لا يحتمل له فرصة نجاح بدون هذه الطريقة ، كذلك تطبع السيمفونيات الموسيقية الأصلية وتؤدى على نفقة مؤسسة من تلك المؤسسات .

وتتجمع كل هذه النشاطات وغيرها : الحكومى منها والخاص ، والفردى والتابع للمؤسسات ، لتشكل برنامجا اجتماعيا متزايد الفعالية لتدعيم الفنون فى الدول المتحررة . فان برنامجا كهذا يبتغى حتما ، وسواء بقصد أو بغير قصد ، الى توجيه مسار الفنون الى حد ما . والواقع فعلا أنه

ليس هناك شيء اسمه الفن بوجه عام ولا الفنانون بوجه عام • ذلك أن المرء منا حين يحاول دعمهم وتشجيعهم ، إنما يعتمد بالضرورة الى أن يمنح تفضيله ومؤازرته لأنواع معينة تبدو له بالغة الجدارة بالمساندة • ومن ثم لا بد أن توزع الأموال على مؤسسات بعينها وأفراد بعينهم ، وعندئذ يقوم الوزن المتكثل للتفضيل والذوق والرغبة المطبوعة لطابع نظم تلك المؤسسات ، بدور القوة الموجهة في فن الديمقراطيات الحرة ، وهو دور يماثل دور الحكومات والمنظمات الواقعة تحت الاشراف والضبط الحكومي في الدول الاستبدادية •

ولا ريب أن الفن لا ينطلق دائما الى حيث يوجهه الراسميون • ذلك أن المعونات المالية ليست كافية مطلقا لتوجيه أفضل الفنانين في جيل ما ليمضي في خط معين • فلا بد أنهم يريدون المضي الى ذلك الخط لأسباب أخرى • ولكن ما يجعلهم يريدون الاتجاه الى وجهة معينة لا يزال بعيدا عن أفهامنا وبعيدا عن أن يتهيأ لنا التحكم فيه بسهولة • فان مجرد تلميح أو إشارة صغيرة الى ضغط سياسي أو تجارى أو من جانب المؤسسات في مجتمع متحرر ، غالبا ما تكون وحدها كافية لاشعال نار التمرد بين صفوف الفنانين الثائرين ، وبذلك تضيف اضطرابا جديدا الى ما يطفح به تاريخ الفن من جدليات كثيرة • ومع ذلك فان القوى الاجتماعية الدائبة العمل ، أقوى من أن يستطيع مقاومتها بنجاح كبير أى انسان فينا عدا أقوى الأفراد وأشدهم مراسا • وان ما يبيده الفنانون من تلهف وغيره في الثقافات المتحررة على مقاومة كل نفوذ خارجي يساعد على كبح التحكم المركزي والمعونة المالية العامة الضخمة كليهما •

ومهما يكن من شيء فان التحكم في الفن وفي الناس عن طريق الفن ، في الدول الاستبدادية ليس أشد وأعظم مما عداه فحسب بل انه يفوق أيضا كل ما عداه من حيث سمته الجائرة التعسفية • فهو يقوم عادة على مبدأ يعتق ويهتدى به ، مثل مبدأ ماركس ، وهناك مجال للحوار حول

أنواع معينة من تطبيقات ذلك المبدأ وتفسيراته ، شأن ما يجرى فى السياسة السوفيتية حول « الواقعة الاشتراكية » . ولكن يندر أن تدور مناقشة صريحة وحررة حول المبادئ الأساسية متى أقرها الحزب صاحب السلطان .

على أن الدول الحرة ينتشر فيها الى جانب قدر أكبر من حرية الاختيار نوع آخر من التوجيه . وذلك التوجيه هو القرار التفسى الذى يصدره الخبراء من رجال الدولة والمحكمون ولجان منح الجوائز ، ومن على شاكلتهم ، ممن بيدهم سلطة توجيه أرصدة مالية ضخمة وإتاحة فرص عظيمة فى مجال الفنون ، بغير اضطراب الى الدفاع عنها أو تبريرها على أسس واضحة صريحة . ان الواقع أنه قلما اضطرت هيئة تحكيم فى معرض للفنون أو الموظف المنوط بالشراء فى متحف للفن ، الى الدفاع عن رأيه وحكمه أو حتى تفسيره للجمهور . ويمكن أن يصدق هذا القول نفسه على جوائز المؤلفات الموسيقية وعلى إنتاج الأفلام والتمثيل فيها ، وعلى التفوق الأدبى وهكذا دواليك . وفى معظم الحالات لا يكون القضاة المحكمون مسئولين الا أمام موظفين آخرين أو أوصياء آخرين . ومن الميسور علينا أن ندرك أنهم لا يرغبون فى إثارة أى جدل عام . فهم فى بعض الأحيان يتوارون وراء عذر مريب هو « أن هذه الأشياء لا يمكن أن تصاغ فى كلمات » ، كما أنهم فى أحيان أخرى يلجئون الى عبارات مديح غامضة طنانة ليس بينها وبين النماذج التى يصدر الحكم عليها أية علاقة واضحة ولا تتصل بأية نظرية سليمة من نظريات القيمة .

هذا وكل محاولة تامة ومستفيضة لانعام النظر بعمق فيما يفضلته المرء فى الفن من أشياء وتفسيرها والدفاع عنها تؤدى الى موضوع علم الجمال (الجماليات) وهى تؤدى فى علم الجمال ، الى نظرية القيمة (أكسيولوجيا (Axiology) بوجه خاص ، وهى النظرية التى تعالج المبادئ العامة للنقد . فان المناقشات حول مستقبل الفن فى المجتمع البشرى تتطلب شيئاً

من الفهم لمكانه فى التطور الثقافى - فى ماضيه وحاضره - وهو موضوع
هذا الكتاب •

وقد وجه الماركسيون فى السنوات الأخيرة الى هذه المسائل اهتماما
أكبر وأكثر فاعلية مما وجهه علماء وموظفو الديمقراطيات الحرة • ويقدم
المذهب الماركسى لمن يمكنهم أو ينبغي لهم أن يقبلوه - فلسفة واضحة
وعملية ، تتولى ارشاد التخطيط الاجتماعى والتحكم فى الفن • فأما الدول
الحرّة بوجه عام ، فإن علم الجمال يؤخذ عندها مأخذا أقل جدية • فهو يعلم
فيها عادة باعتباره مادة تخصصية بالغة التجريد ، بعيدة عن الفنون وعن
شئون الادارة العملية • وفى ظن كثير من الأحرار أن النظرية الماركسية
فى تاريخ الفن والقيمة الجمالية ، تبدو مخطئة الى حد كبير وأساء من
عندها • ولكن لماذا لا تطور التحررية الغربية فلسفة الفن الخاصة بها حتى
تصبح شيئا بناء وفعالا يقوم بدوره فى الارشاد العملى للتقدم الفنى ؟ وكان
فى وسع تلك التحررية الغربية بدلا من الخوض فى الفيايات والوسائل
التي تفرض عليها ، أن تقدم بديلا منها نظرية أخرى تحظى بقبول أكثر •

٤ - القيمة ومسائلها

لقد عمدنا كما أشرنا فى بداية هذا الكتاب الى أن نستبعد من نطاق
بحثه كل ما يتعلق بالقيمة من مسائل • وكان السبب الرئيسى هو أن
المشاكل الواقعية التي أثّرت فى الجدل الذى دار طويلا حول التطورية
الثقافية ، إنما هى مشاكل معقدة بدرجة تستلزم دراسة مستفيضة •
والمشاكل المتعلقة بالقيمة هى من الأهمية والصعوبة بمكان تحتاج فيه الى
تأمل ويبحث يجرى بنفس القدر من الحرص والعناية • وقد نشأ فى الماضى
قدر كبير من البلبلة والارتباك ، نتيجة لمحاولة معالجة الأمرين فى وقت
معا ، والبت فى الحين نفسه ليس فقط فيما حدث ، وما يحدث ، وما قد
يحدث ، بل وأيضا فيما ينبغي أن يحدث • على أنه لم يتهأ لنا فى هذا
الكتاب الفصل بين الأمرين تماما ولكنه لم يمس مسائل القيمة الا لماما غير

أنها لا بد لها ان عاجلا أو آجلا أن تدرس وتفحص في أية نظرية شاملة حول تاريخ الفن • ومن ثمة فربما كان من المفيد أن نختم حديثنا بكلمة موجزة عن بعض ما تبقى منها •

كنت أهم الحملات التي شنت على « تطورية » القرن التاسع عشر وهى النظرية التي حللناها فى الفصول السابقة ، تدور بوجه رئيسى حول حقائق القضية : أى حول هدم الاعتقاد بأن التطور الثقافى سار فى كل مكان على امتداد خط واحد بلا اختلاف ، ولا بد له أن يمضى فى ذلك السيل مستقبلا • وهاجم كثير من النقاد المعارضين ذلك الاعتقاد المرتبط بالتطور والقاتل بأن التطور يتزامن دائما مع التقدم ، فهما صنوان متلازمان وأنه يسير حتما نحو أشياء أفضل فى الفن وغيره من النواحي • وقد اتفقنا مع هذا النقد فى رأى ، مضيفين اليه أنه لو قدر للتطور أن يكون تقدما ، فلن تكون تلك النتيجة آلية (أوتوماتيكية) ، فلا بد من توكيده بالتفكير والجهد الاجتماعى • أما فيما يتعلق بمعنى التقدم فى الفن والثقافة : أى ما يشكل التحسن وبأية معايير يمكن أن يقاس فقد دار فيها خلاف أيضا مع مبدأ هيربرت سبنسر • فهاجمه أصحاب المذهب الحارق للطبيعة ذاهبين الى أنه مفرط فى نزعه اللذية (Hedonistic) والمادية ، من حيث أنه كثيرا ما يركز التأكيد على المتعة والسعادة الزائدة باعتبارهما هدف التطور والغرض الرئيسى من الفن • وجرت عادة الكتابات العلمية حول التطور فى علم الأحياء (البيولوجيا) والبشرىات (الانثروبولوجيا) وتاريخ الثقافة ، بتجنب تلك القضايا لما فيها من اسراف فى الموضوعية والتأملية • ولم تجرؤ الا قلة ضئيلة على التعبير عن مفاهيمهم عن التقدم ، وكذا عن التطور بكل من الحقلين ، العضوى والثقافى •

على أن قضايا القيمة ، لعبت على الجملة ، فى النقاش الدائر فى الآونة الأخيرة حول التطور دورا أصغر كثيرا من دور القضايا الواقعية البحتة ولم تضاف الا القليل الى الصراع الدائم الناشب بين قلة ضئيلة من

وجهاً النظر العالمية التقليدية والنظريات الفلسفية عن القيمة فى علمى الأخلاق والجمال • ومهما يكن مذهب القيم الذى يقبله المرء منا ، فإنه يطبقه على مسألة أى تغير فى الفن صالح وأى تغير ردىء ، وماذا يكون أو لا يكون تغيراً نحو الأفضل • وهكذا ينزع أصحاب مذهب الخوارق الى الغرض ، لا من قدر المتعة الحسية فحسب كهدف وقياس ، بل وأيضاً من النزعة الحديثة فى الفن الى اهمال الموضوعات الدينية والصلوات الدينية • وهم ينددون بتركيزه التأكيد على النواحي الاأخلاقية فى الحياة • وأصحاب مذهب خوارق الطبيعة الأكثر تطرفاً ، يعتبرون معظم الفن منذ عصر النهضة اضمحلالاً فى القيمة ونكوصاً جمالياً وروحياً • وهم يرون أنه لا خير يرجى من أى تخطيط أو رقابة اجتماعية يصدر عن قادة الثقافة المادية المعاصرة • ومن الناحية الأخرى يعود الانسانيون الطبيعيون الى ترديد مذهب القيم التقليدى لتلك الفلسفة ، وهو التابع من أرسطو ولوكريتيوس وذلك بالنسبة الى المكتشفات الحديثة التى توصل اليها علم التطور • وهم يعيدون بمصطلحات وضيق عصرية ، تأكيد التصور الكلاسيكى للفن بوصفه وسيلة للحياة الطيبة على هذه الأرض ، أو فى أى كوكب يمكن للانسان وذرائه أن يسكنه • فكيف يتم تعريف الحياة الصالحة الطيبة على الأرض ؟ ان تلك بطبيعة الحال ، مسألة دائمة مزمنة فى حد ذاتها • هنا ترى الانسانين وقد اتبعوا أبقور فى تأكيده على ناحية الخبرة ، يمودون فيختلفون معه فى رفضهم قبول مفهوم المتعة ، بمعناه الضيق باعتبار أنه الخير الأسمى summum bonum الكافى أو محك القيمة • وهم يصرون مع أرسطو على مفهوم أكثر تنوعاً ينشد فيه تدريب وتطوير الشخصية بكاملها فى بيئة اجتماعية جنباً الى جنب مع استخدام الذكاء والجهد الناشط الفعال فى حل المشاكل الانسانية •

ويؤكد كثير من أصحاب المذهب الانسانى ما يمكن أن يكون للفن من دور عظيم ومتزايد فى التطور مستقبلاً • وهكذا يعمد السير جوليان هكسلى ، الذى نقلنا عنه بعض عباراته بوصفه من أشد دعاة مذهب التطور

الحالى طابعا فلسفيا ، الى ربط الفن بالعلم والدين بوصفه واحدا من المجالات الرئيسية الثلاثة للنشاط الخلاق للانسان ، فهو يقول : « انها جميعا أشياء لا غنى عنها فى انتجازه وتحقيقه الأعظم لامكانياته » (١)، ويستطرد قائلا : ان ممارسة الفنون يمكنها أن تلعب دورا هاما فى تطوير الشخصية ، «الفن انما هو - وينبغى أن يكون - لا مجرد التعبير الذاتى الذى الفنان ، ولا هو من ناحية أخرى مجرد أداة للدولة شأنه فى الاتحاد السوفيتى ، وانما » كلا العلم والفن يمدان أدوات ووسائل لفهم العالم ولتوصيل ذلك الفهم للغير ، (مما له دلالة الهمة على أنه يتضمن تصورا تقنيا للفن ، أن هاكسلى يشير هكذا الى الفن على أنه أداة) • وهو يقول فى عبارة أخرى : « ان الوظيفة الجوهرية للفنون انما هى اقامة الدليل على ما فى العالم والخبرة البشرية من روعة وشدة تنوع ... فمن واجبا أن تخلق الوسائل اللازمة للتعبير الفعال عن الخبرات وتوصيلها ، تلك الخبرات المعقدة المشحونة بالمواظف والانفعالات والتي لها قيمة فى عملية الانجاز البشرى ، • ويميل انسانيون آخرون الى توكيد وظائف أخرى للفن تختلف عن هذه قليلا وهى واقعية وممكنة فى وقت واحد •

ان فى مثل هذه التقديرات العامة نقاط ابتداء لنظريات أخرى عن القيمة فى مضمار الفنون تتصل بالتطور الثقافى • فانها لما هى عليه من ايجاز وتجريد لا تحملا الا قليلا فى داخل الموضوع ، أما فيما يتعلق بالتخطيط والضبط الاجتماعى فان أسئلة كثيرة أخرى تنشأ • ذلك أنه ليس يكفى من أجل نظرية متطورة للقيمة أن يقال ان الفن جملة ثمين القدر للحياة الصالحة الطيبة وللانجاز البشرى • وينبغى للمرء أن يصطنع قدرا أكبر من الانتقائية للبت فى كون أى أنواع الفن أفضل من غيرها ، ولئن تكون ، وفى ظل أية ظروف تكون • وأى الأنواع تستحق أعظم نصيب من التشجيع ؟ وما الذى يشكل التحسن فى الفن ويأى المعايير يمكن الحكم

(١) انظر ما كتبه جوليان هاكلى بعنوان « المذهب الانسانى التطورى » وهو فصل فى كتابه (New Bottles for New Wine) (لندن ، ١٩٥٧) ص ٢٠٦ •

عليه ؟ وبأى نوع محدد من الطرق يمكن أن يكون الفن أفضل أو أسوأ ؟
وما هو - أو ما ينبغي أن يكون - التقدم الحق فى الفنون ؟

غير أنه لا ينتظر بطبيعة الحال أن يجاب بين يوم وليلة على مشكلات
فلسفية كهذه ، كما أنه لا يجوز أن تنتظر حلول نهائية لها • فلا بد لكل
عصر أن يستببط حلولاً جديدة نوعاً ما على ضوء خبرته ونمطه الثقافي
الخاص به • ويمكن للعلم أن يلقي عليها بعض الضوء ، وبخاصة فيما
يتعلق بما يرتبط بها من معلومات وطرائق فنية (Techniques) فى البت ،
ولكن لا ينتظر منه أن يصنع القرارات النهائية ولا أن يؤسس معايير
قاطعة وعامة للقيمة فى الفن •

ورغم ما تصف به محذولة الاجابة عن هذه الأسئلة فى علم الجمال
والنقد من أهمية لا شك فيها ، فإن من حسن الحظ أنه لا ضرورة لارجاء
العمل الاجتماعى حتى تحل تلك المسائل • فالمجتمع الحر الثرى لا يتعرض
لأى خطر كبير ان هو تبنى فى أى وقت برنامجاً معتدل النشاط والفعالية
منطوياً على قدر متزايد من الدعم لميدان الفن بأكمله • وحتى لو كن هذا
فى الامكان ، فليس من الحكمة فى الوقت الحاضر البت مقدماً فى أى أنواع
الفن والفنان يستحق أكثر من غيره التشجيع فى المستقبل • فنحن لا نعرف
الا أقل القليل عن الحقائق والقيم المتضمنة فى الأمر • ولن يكون من
الحكمة فى المرحلة الحالية للتفكير فى علمى الأخلاق والجمال ، الالتزام
تماماً بأى سلم طبقى نظرى للقيم أو أى برنامج ثابت من الخطوات أو أية
صيغة جزمة للتقدم فى الفنون • اذ ينبغي أن تكون مثل هذه الصيغ غير
نهائية الى أقصى حد وخاضعة للتنقيح على ضوء الخبرة •

وفيما بين النقيضين ، الاهمال والتنظيم الصارم ، تستطيع السياسة
الاجتماعية المتحررة نحو الفن أن تلمس لها طريقاً وسطاً من التخطيط
المرن - كما هو الحال فى التربية المتحررة الحديثة - الذى يتيح مجاًلاً
رحباً للاختيار الفردى • ويمكنها أن تتحرك باصرار ولكن بحذر وبطء

من الانتخاب الطبيعي الأعشى الى الضبط الذاتى الذكى فى مجال الفن
وكذا فى غيره من المجالات الأخرى •

ويتطلب التقدم والتطور على السواء كلا من التغيرات (التمايز) واعدة
التكامل اللذين يسيران معا جنباً الى جنب ويوازن أحدهما الآخر •
ويستطيع المجتمع أن يرسم سبلا عامة من الدراسة المنظمة والتجريب ،
تبشر بالوصول الى قيم واضحة وهامة لكل من يعنيه الأمر ، بينما تتيح
لكل من يعمل فى هذه الحقول فرصة المبادرة الرئيسية فى البت فى
الاتجاهات والغايات والوسائل المحددة النوع •

وليس من حق أى جبل ولا من سلطته أن يورط الأجيال التالية
فى أية سياسة جدلية حددت من قبل تحديدا دقيقا • ولكن يمكن كل
جيل أن يزود خلفاءه بميراث راسخ من المعرفة والمهارات والمنتجات والمثل
العليا لكى يشيدوا فوقه ، وفى وسعه بل يجب عليه - بينما هو يلفت النظر
الى ما يعتبره الخط المؤدى الى أعظم تقدم - أن يترك جميع القرارات
لحكمة من سيتولون فى زمانهم زمام مصير البشرية ولرؤيتهم الخلاقة •

ويوجد فى الميراث النامى للشعوب الديمقراطية ، رصيد لا يقوم
بشئ : هو سجل تجارب تلك الشعوب فى التوجيه الذاتى الجمعى • وتشمل
تلك التجارب الوقوع فيما لا حصر له من الأخطاء التى منها ما هو فادح
الآثار • وقد ضاعف تزايد القوة من خطر الوقوع فى الأخطاء الجالبة
للكوارث • والحق أنه يزعجنا ويقلق بالنا التفكير فيما قد يحدث لو وقع
زمام الميراث البشرى الفيزيائى أو مصير الفن والعلم ككل فى أيدي من
لا يصلحون أى فى أيدي مجرمين أو متعصين حسنى الثبة كبعض من
قبضوا على سلطة استبدادية فى الماضى •

هذه هى أخطار حقيقية ، كما أنها تقتضى جانبا كبيرا من الحيطة •
يبد أن الحيطة ليست الفضيلة الوحيدة ، وكما أوضح « أرسطوطاليس » ،

يمكن أن تدفع الحيلة الى حد التطرف • وكان قرار أم كثيرة بالانجاء الى الحكم الذاتى الديمقراطى ، مخاطرة جريئة فى حد ذاته • وكما هو شأن الحكومات التمثيلية النيابية وكذلك الحال فى الفن وجميع المجالات الأخرى للثقافة ، لا يمكن أن نأمل فى أن تتوخى الحكمة فى تدبير شئون البشر ، الا عن طريق قرارات جماعية والتعرض للأخطار والتعلم من التجارب •

• - الخلاصة

قد ظهر أن القدرة الخلاقة العالية فى الفنون وغيرها من الحقوق الثقافية ، تحدث على صورة انبجاسات غير منتظمة ، فى جماعات اجتماعية معينة فى أوقات معينة • وكثيرا ما يحدث أن عباقرة فى حقول كثيرة يظهرون فى نفس المكان والزمان تقريبا • وهذا من شأنه أن يثير مسألة أخرى من مسائل العلية : ما الذى يجعل هذه الانبجاسات الخلاقة تحدث؟ ومتى تفعل ذلك وأين ؟

ولست القدرة على الخلق والابداع استثنائية الى الحد الذى كان يظن يوما ما ، غير أنها يقينا متفاوتة فى التوزيع التاريخى • ولكى يتيسر للمرء أن يفسر ظهورها ينبغى أن يكون ذا قدرة على اكتشاف العوامل العلية أو المجموعات المركبة منها ، التى تعمل بقوة غير مألوفة فى أزمان وأماكن معينة • ولا شك أنه لا النظرية التطورية ولا نظرية الدور ولا النظرية الماركسية ولا أية نظرية حالية أخرى فى التاريخ ، بكافية لتفسير الحقائق • ويبدو أن معالجة الموضوع بطريقة متعددة مع تشديد التوكيد على العوامل البيئية ، تعد معقولة جدا فى الوقت الحاضر •

وربما تمكن البحث التجريبي من امطة اللثام عن طرز من الأحداث والظروف ، ترتبط ارتباطا له مغزاه وأهميته بالقدرة الخلاقة العالية • فإن العوامل البيئية والوراثية كليهما جديرة بالدراسة والتأمل والبحث • وليس

حتما أن تدل النظريات التي تؤكد الوراثة على عدم المساواة السلالية
الفطرية ، وبعض العلماء يقولون ان الاختلاط السلالي يوائم القدرة
الخلاقة . على أنه ينبغي أيضا أن نأخذ في الاعتبار التغذية والصحة والرخاء
الاقتصادى والنفوذ السياسى . وليس هناك نوع واحد بعينه من النظم
الاجتماعية يعد ضروريا ولازما لظهور القدرة الخلاقة حيث يمكن لظروف
اجتماعية وثقافية معينة أن تكون مواتية للقدرة على الخلق والابداع فى
أحد أنواع الفن وتكون مشبلة فى أنواع أخرى . ويبدو أنه يجدر بنا
اجراء التجارب على بعض طرائق تشجيعها المرجوة النتائج الى أقصى حد .

ويكشف تاريخ التطور البشرى وقبل البشرى عن احلال تدريجى
للتغير الثقافى محل التغير العضوى ، والاختيار الصناعى « أو الهادف محل
الانتخاب الطبيعى » . ولا تزال هذه النزعة متواصلة فى الفن وغيره من
الحقول الثقافية : على أن الفن لا يزال عرضة للانتخاب الطبيعى الجزئى
عن طريق المنافسة الحرة على استحسان الجمهور ، وأقباله ، على أن نمو
التخطيط الاجتماعى بوجه عام ينزع الى أن يشمل الفنون . وهذا التخطيط
كثيرا ما يرتبط بفرض نظام صارم ، ومن ثمة يقاومه الأحرار .

ومع ذلك فان التخطيط الاجتماعى فى الفنون ، ومن أجلها ومعها ،
لا يستتبع بالضرورة أن يكون مخصصا لغايات سياسية أو أساليب
ديكتاتورية . وهو ينمو تلقائيا فى الأقطار الحرة عن طريق الهيئات
الديمقراطية المشرفة والمعونات والرقابة الحكومية . وان ازدياد المعرفة
بآثار الفن السيكولوجية والاجتماعية ليرجع حدوث توسع أبعد مدى فى
مجال التخطيط الاجتماعى .

ويتسق قدر من هذا التخطيط مع المثل العليا التحررية (الليبرالية)،
وليس حتما أن يكون ضارا بالفن والثقافة ، بل يمكن أن تتجلى فيه عناية
بالتحديد الذاتى ، وأن يكون مخصصا الى حد كبير لتشجيع الابداع
المتعدد الأشكال والمتعة فى الفنون . وبدلا من أن تحاول المجتمعات

الديمقراطية مقاومة النزعة القوية نحو رقابة اجتماعية هادفة الى الفن والثقافة ، فانه يمكنها (أى المجتمعات) أن تدبر فى عناية أكثر كيف يمكن أن تكون الرقابة موجهة نحو تحقيق أفضل مايتاح من غايات ، على حين تفادى الضرر الذى كثيرا ما يقترن بسوء استخدامها ، وهذا يثير تساؤلات عن القيم الجمالية والأخلاقية ، وهى تساؤلات تقع خارج مجال هذا الكتاب .